EGIAR

aldizkaria

EGIAR
aldizkaria

Revista EGIAR Aldizkaria
Zkia. 1 - Nº 1 / 2016ko Abendua - Diciembre 2016

Editoreak-diseinua / Editores-diseño
Urtzi Canto, Beñat Krolem, David Pavo Cuadrado, Iker Perez Goiri

Azaleko diseinua eta logotipoa / Diseño de cubierta y logotipo
Iñaki Elosua

Azaleko irudia / Imagen de portada
June Crespo

Kontaktua / Contacto
egiar.org
egiaraldizkaria@gmail.com
www.facebook.com/egiaraldizkaria

Inprimategia / Imprenta
Gráficas Alzate (Iruña-Pamplona)

L.G. / D. L.
BI 801-2016

ISSN
2529-8550

Bilbao: Equipo Editorial EGIAR Argitaratze-taldea, Fundación BilbaoArte Fundazioa.

BibaoArte Fundazioa - BBKren 2016ko produkzio bekarekin egindako proiektua.
Un proyecto realizado con la beca de producción 2016 de la Fundación BilbaoArte - BBK.

7-11 **Harri malgu**
Miguel Pedroza Ochoa / Urtzi Canto Combarro

12-13 **5 Lat.**
Urtzi Canto Combarro

14-15 Maite Martínez de Arenaza / Tania Arriaga Azkarate

16 **4- Piedra**
Urtzi Canto Combarro

17-18 June Crespo

19-22 José Luis Zumeta

23-33 **Una mirada flamenca a la poesía de Jorge Oteiza**
David Pavo Cuadrado

34-35 **Souvenir seriea (1993) (1997) (2017)**
Xabier Laka

37-40 **a light of laughing flowers along the grass is spread**
Alberto Anglade

41-46 **El arte es el proceso. El Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza**
Juan Pablo Huércanos / Jorge Oteiza

47-52 **Txori kantazale eijerra**
Iker Perez Goiri

53-58 **Oholtza**
Beñat Krolem (proiektua) / Alaia Martin (testuak)

59-63 **Cueva**
Claudia Rebeca Lorenzo

64-65 imagen 30**

2 (8/11/2015)

El hombre, levanta la piedra para que
sea su voz,
Hombre – dios.

Eterno y distinto de sí,
Piedra – hombre – dios.

Testimonio y figura,
presenta al mundo la impronunciable
esencia.

7 (24/11/2015)
Harri malgu
Harri xehe
Bitan bana
Kontrajartzen.

Jagon hadi hitzen legez,
gogortzetik bigunarte.

Bejon deizula amumARR*,
betiereko iragarle.

*AmumARR_ Amalurr, "Jainkosa", betiereko ama.

7 (24/11/2015)
Piedra de sí
Piedra de fé
Divídanla
Opónganse.

Transfórmela el verbo así,
la solidez en derredor.

Bendita sea amumARR*,
eterna comprensión.

*AmumARR_ Madre piedra, Madre eterna.

6 (24/11/2015)
Harriak bitan bana,
bizitzak lotan bi.

6 (24/11/2015)
Bifaz partida de piedra,
vida habitada en ti.

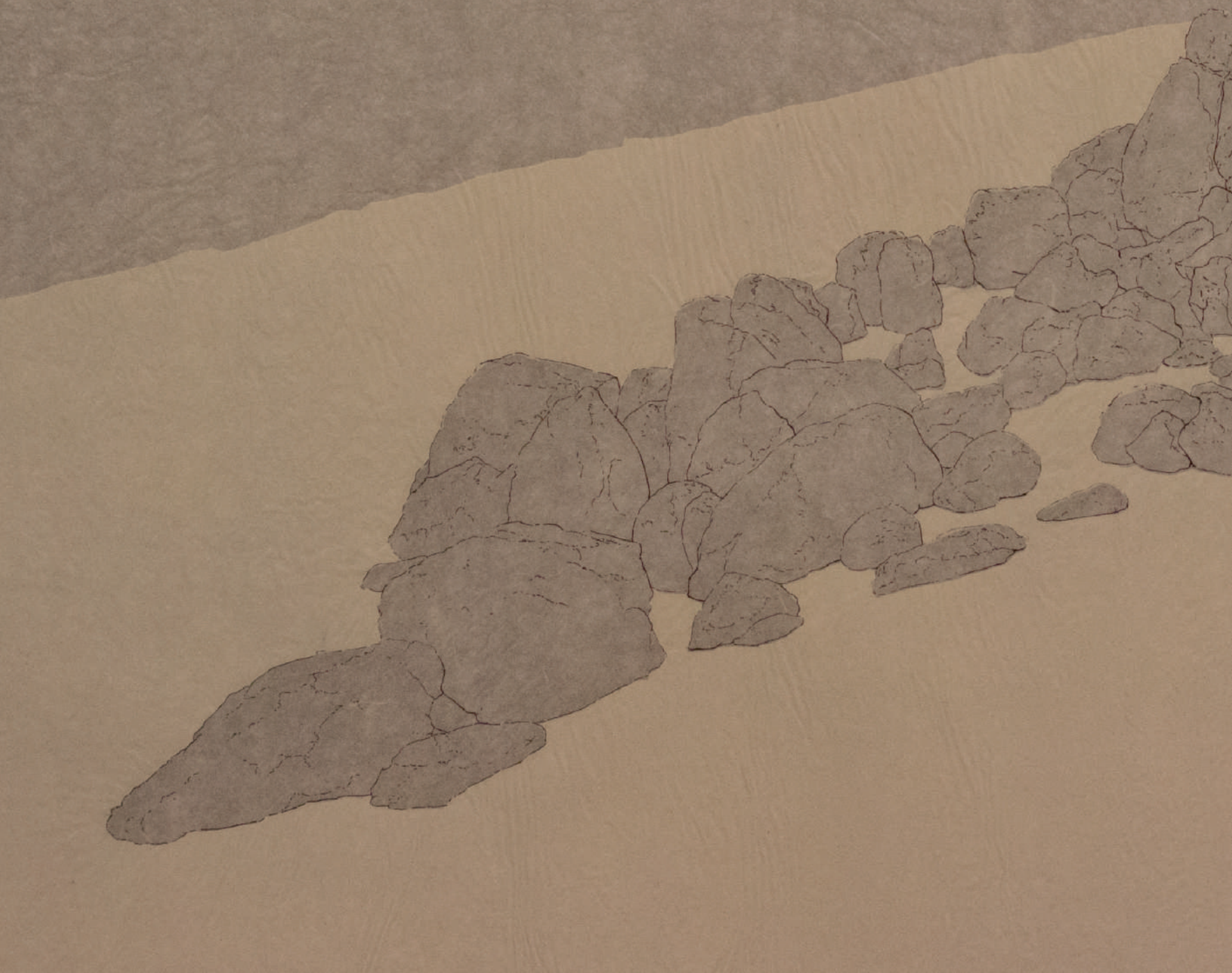
Lat 42°25'50.78"N Lon 2°37'16.36"O
Lat 42°28'37.22"N Lon 2°37'10.63"O
Lat 42°27'1.48"N Lon 2°38'26.02"O

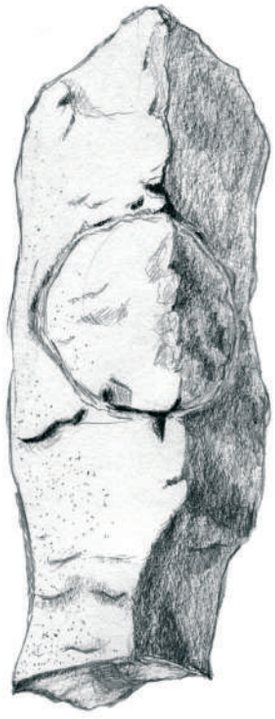
Lat 42°24'53.35"N Lon 2°44'13.77"O

Lat 42°19'45.72"N Lon 2°52'21.88"O

Carl Sagan zeruetan zaudena, hurbildu Alpha Centauri izarra 40000 urte gugana; Voyager espazio zundaren urrezko diskoan ere topatuko ez gaituzten arren.
Stravinski, Beethoven eta Bach, Azerbaijango Mugam baina Apatxen sehaska-kanta ez zuten gehitu grabaketa mitikoan.
Izar-izakia, Carl Sagan, hurbildu Alpha Centauri eta, ahal dela, Standing Rock Siouxak fokuratu, gerok edertu, nabarmendu, gailendu: Gezi itxurako TVshow batekin grabaketa berria egiteko garaiz ailega gaitezen; iraun dezagun.

Harri lotuen kanta.

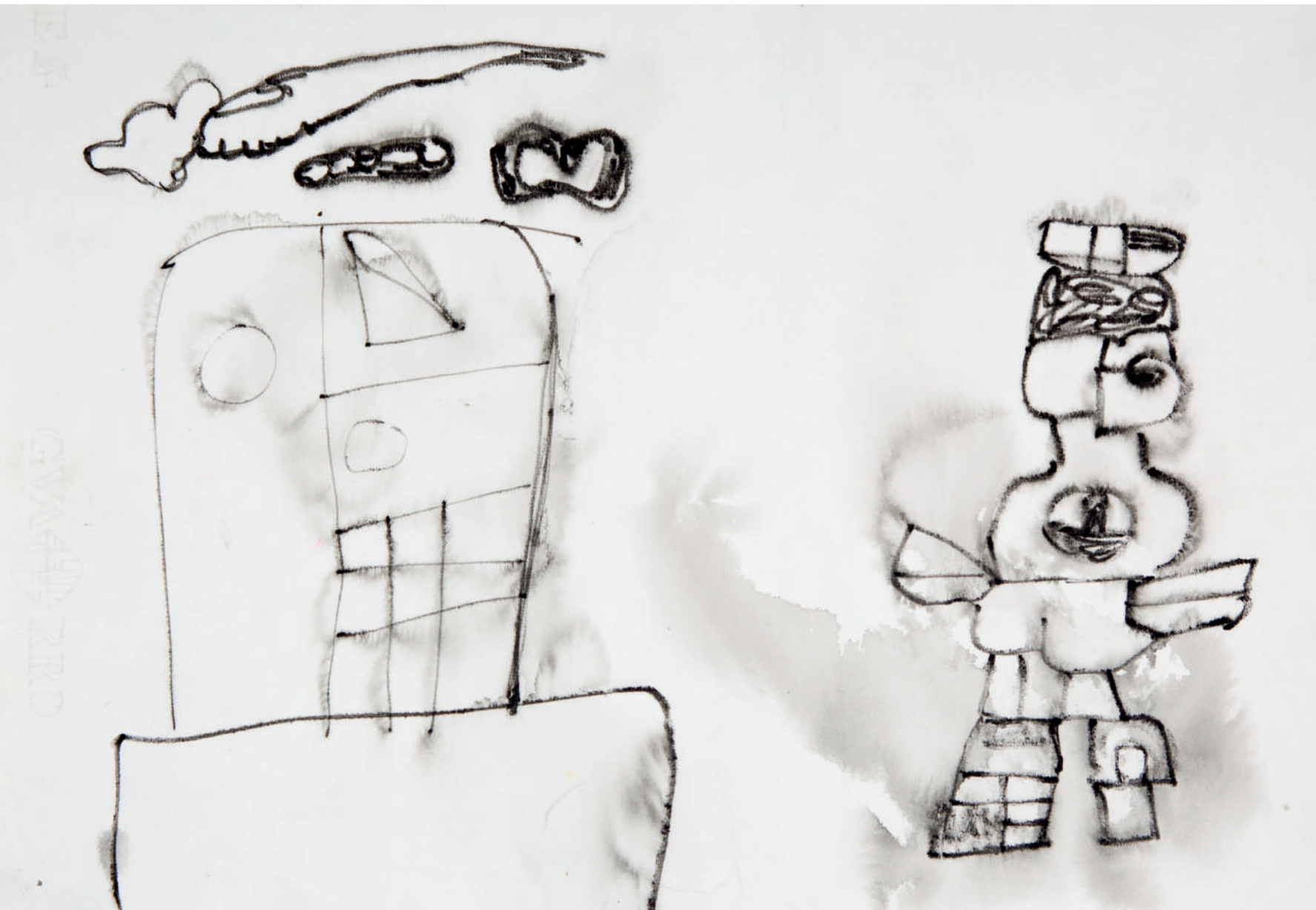


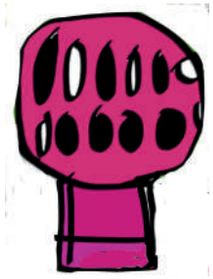


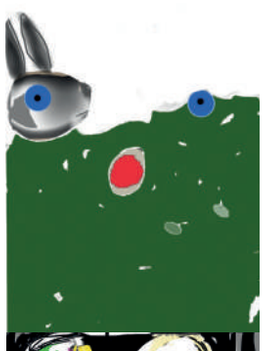
8 (10/11/2015)
Harri zelaiak nonahi.

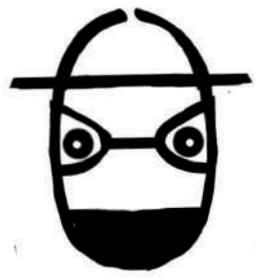
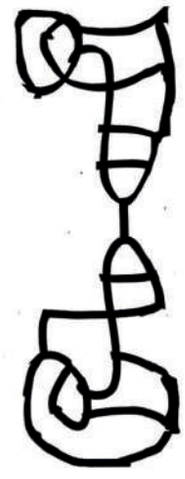
Neure herriaren erakusle
ditut nik nahi.

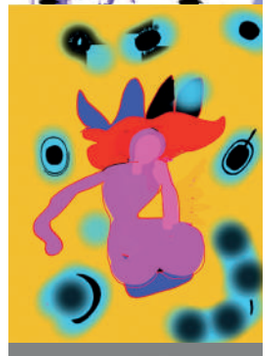
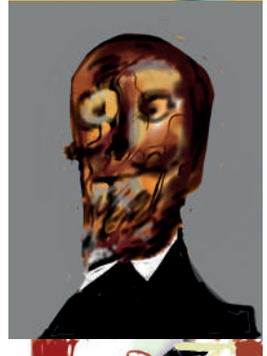
57
Soy una piedra dura.
Fría y equivocada.

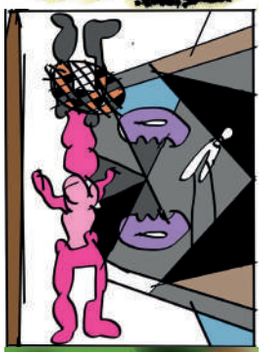


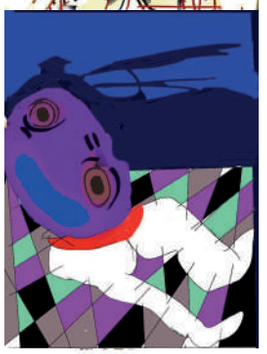


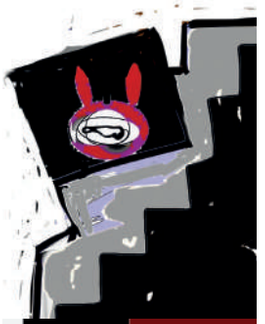


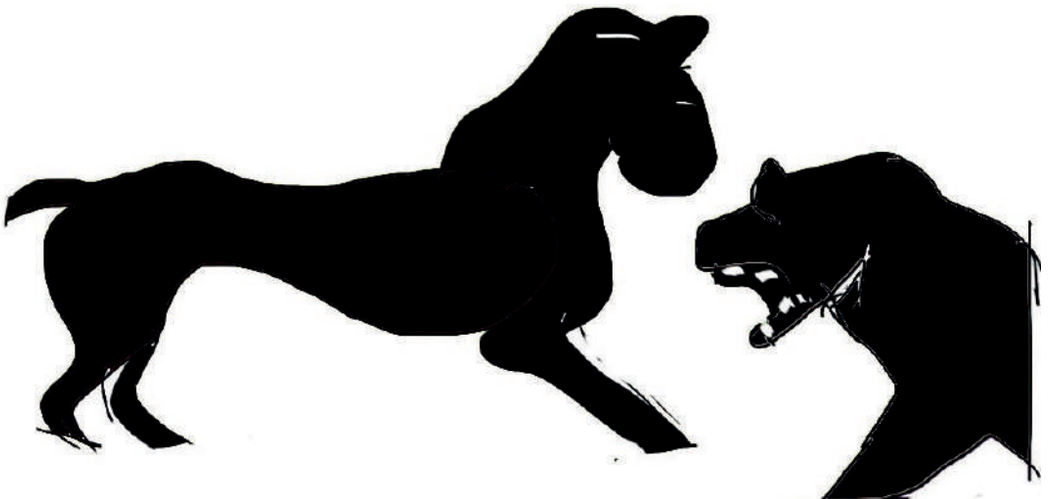











Una mirada flamenca a la poesía de Jorge Oteiza

Selección de fragmentos, estudio comparativo y exégesis a partir de las características de las coplas en los estilos jondos del cante flamenco: los casos del *martinete*, la *siguiriya*, la *saeta* y la *soleá*.

David Pavo Cuadrado

A Juan Habichuela, Juan Peña El Lebrijano, José Menese y Leonard Cohen

INTROITO
El grito de entonación (o el artista flemático)

Como el cantaor, flemático[1], entra el escultor a la escultura: aclarándose las manos, *entonándolas* en el deseo de ir haciéndose con *la cosa*, reconociéndola. Esta fase inicial, lejos de ser preparatoria para *entrar* a la ejecución, forma parte del proceso creador mismo, pudiendo considerarse el equivalente al grito de entonación en el cante.

También en el flamenco, como en la escultura, los productos estéticos resultan de una colisión entre sus diversas realidades plásticas y vitales, o su aleación entre la *materia abstracta* que resuelven y el *sentimiento trágico* que los produce en los momentos jondos[2], motivo por el cual, bajo la advocación general de estatua, podrían agruparse infinidad de resultados estéticos de características plásticas específicas si conjugásemos el término con los estilos del flamenco. Así, y particularizando en los jondos, obtendríamos los resultados de estatua-*martinete*, estatua-*siguiriya*, estatua-*saeta* y estatua-*soleá*, lo que como herramienta contribuiría a la identificación de todo producto estético que se circunscribe al arte jondo.

JORGE OTEIZA Y EL ARTE JONDO
La estatua jonda como garantía de originalidad de una cultura

Contextualizado en la cultura popular española, y específicamente en el ámbito del flamenco y la tauromaquia, donde encuentra un uso extendido, el término *jondo*, se utiliza en alusión a los estilos originales y más primitivos de estas artes, advirtiéndose además con él, de una expresión artística que sería la más propia del pueblo español.

Surge en el habla dialectal de Andalucía, en el uso que hace el pueblo del término *hondo*, donde la *h* se expira pasando a ser una aproximada y discutida *j*. Si la *h* y la *hondura* señalan la profundidad de las construcciones eruditas, la *jondura* y la *j* nos sitúan ante una expresión meramente popular.

El interés de Jorge Oteiza por el arte jondo queda constatado en dos de sus ensayos, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) y *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso* (1946-1997), aludiéndose a ello hasta en 20 ocasiones[3]: «el arte jondo», «Puro *cante jondo* de esta cultura», «su fiesta jonda», «La estatuaria jonda», «el CANTE JONDO», «el *parasímismo*, lo jondo y superreal» o «popular, jondo y rectilíneo, superreal y estético». Se suman documentos de su archivo personal, volúmenes bibliográficos, artículos y recortes de prensa o notas, que junto a las relaciones que establece a lo largo de su vida con personas vinculadas al arte flamenco, confirman su interés por el jondo.

Jorge Oteiza se sirve de esta expresión para dar cuenta en sus investigaciones estéticas de un momento singular e ineludible dentro de la evolución de todo proceso creador en arte. Lo confirmamos siguiendo su *Ley de los cambios* para los procesos artísticos[4], herramienta que junto a su *Ecuación Estética Molecular*, o simplemente *Existencial*, le sirve para la construcción de una *Estética Objetiva*: *Ley* que sitúa el desarrollo del arte jondo en las etapas consecutivas de «surrealismo», «superrealismo» y «preclasicismo». La relevancia que para Jorge Oteiza adquiere el momento creador jondo se resume en que sus productos resuelven, por primera vez en el devenir de un estilo, una materia plástica y un cómputo estético -es decir, la cosmovisión: de un Hombre, de un Pueblo, tras un tiempo de tentativas «naturalistas»-. La realidad plástica del arte jondo es, por este particular, de una frescura inédita sin precedentes, lo que viene determinado por la angustia existencial, pulsión de muerte y necesidad impostergable de salvación que lo produce. En este sentido, el arte jondo establece una relación directa con nociones oteizianas como la de *plástica*, *Disparate*, *Realismo inmóvil*, *superrealismo, escultura dinámica, monumentalidad* o *arte popular*.

El arte jondo aludido es tratado por el escultor en el contexto de estudios que analizan las artes que operan por expresión, es decir, por suma de espacio, como el arte español o el latinoamericano, las cuales sólo desarrollarían la primera fase de una *Ley* que se complementa con una segunda. Esta segunda fase, opera por impresión, o vaciamiento de expresión, por incursión de tiempo que desplaza el espacio, y se adscribe particularmente a las culturas del norte de Occidente, siendo de especial interés para Jorge Oteiza la vasca, específicamente, por su conclusión estética en el crómlech neolítico.

En definitiva, Jorge Oteiza sabe de lo ineludible de su tránsito por el arte español y de la necesidad de un arte jondo inapelable para su objetivo. Quizá también, porque como indica Clemente Cimorra en su libro *El cante jondo. Origen y realidad folklórica* de 1943, adquirido por Oteiza en «Bogotá 8-mayo-1946»: «todo poeta o gran artista que se asomó a la verdad del cante, quedó impresionado y amigo de él en lo más profundo de su alma. E intelectualizó, sin adulterarlas, las esencias populares de su misterio.»[5]

El arte jondo es para Jorge Oteiza la expresión que prueba la originalidad de una cultura: «Puro *cante jondo* de esta cultura. La prueba de la originalidad de esta estatuaria -de esta mitología-»; infranqueable expresión en el desarrollo de toda cultura verdadera. También para Oteiza, como vasco, será necesario un arte jondo en su tránsito hacia una estatua conclusiva que, equivalente al crómlech del Neolítico, concluya su propio proceso escultórico, y la Modernidad.

Con esta introducción se intentan señalar, breve pero necesariamente, algunos motivos en torno al interés de Jorge Oteiza por el arte jondo y el sentido que éste particular encuentra en el contexto de sus investigaciones estéticas. El sentido de nuestra investigación, sin embargo, se centra en reconocer en la poesía del escultor las características singulares de las coplas en los estilos jondos del flamenco, centrándonos en los casos del *martinete*, la *siguiriya*, la *saeta* y la *soleá*. Esta labor nos permitirá extendernos en alusiones, referencias y material inédito de Jorge Oteiza, que aprovechando el tema, se incluye.

I

1
CÓPULA
El carácter popular y anónimo de la poesía flamenca

Copla es la composición poética cantada en las músicas populares españolas, siendo este modo de denominar el poema originalmente anónimo -vale decir, su letra-, específico del cante jondo o flamenco. El origen de esta denominación se remonta a los poemas romanceados en la Edad Media, donde la narración de historias de carácter diverso con una función informativa se desarrolla en una estructura habitual de introducción, nudo y desenlace. Es el *nudo* de la composición, el suceso principal narrado en el poema, el que da nombre a esta expresión poética, pues el origen latino del término *copla* es *copula*, significando *nudo*, *unión* o *enlace*, lo que alude a la causa poética central surgida de la confluencia, del encuentro, de la atadura, de la *copulación*, de diversos elementos.

Desde la Edad Media, el desarrollo y la evolución de la composición *en copla* ha sido extenso y complejo, tanto que abordarlo para nuestro propósito supondría una deriva excesiva que satisfacemos aludiendo los paradigmáticos ejemplos de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, la *Edad de Oro* de la poesía española, el germinar del cante jondo como confluencia de los cantos bizantinos, árabes y gitanos en el siglo XVIII o la *Generación del 27*. Serviría saber que la cuarteta cantada en el cante jondo, de distinta característica temática y métrica según el estilo específico, es la copla: concisa composición colmada de enigma, que en palabras de Jorge Oteiza en torno a la creación popular y anónima, alcanza «la simple enunciación de las cosas / suprimiendo la metáfora y hasta los adjetivos»:

> Este cabito de vara
> se merece una corona
> porque me avisa enseguida
> cuando viene tu persona.[6]

Jorge Oteiza escribe junto a esta copla: «hay creación constante: el pueblo usa su necesidad creadora = herramienta popular de la inmovilidad: de la creación estética». El autor del texto que la incluye, Gabriel Trillas, ha tratado poco antes sobre las notas con las que el cantaor ejecuta la copla: «Podrá tomar una sola [nota], pero ésta la grita y la llora, se la pasea por la garganta, la eleva, la arrastra y le da vida y estilo». Oteiza escribe y subraya junto a esta afirmación: «disparate», una noción que en años posteriores desarrollará y que se ve apoyada en los subrayados que prosiguen: «y no se ciñe a ninguna regla más que a la que le va dictando la emoción que le producen sus mismas palabras», junto a lo que apunta oportunamente, «bersolari», y continúa el subrayado: «Le añade sus ayes y sus jipíos», «Ay…. Ay…. Ay….». La interpretación de la copla con sus *¡ay!*, nos adentra en ese «Instante» sagrado e irrepetible del arte jondo que «tiene la seriedad de lo eterno, la máscara sagrada de los ritos universales contra la muerte» y es de «perduración inmóvil», porque «lo auténtico del *cante jondo*, precisamente, es ese instante religioso, esa brevedad que se hace eterna y que no puede multiplicarse bajo ninguna concesión, sin perder su difícil unidad estética, sin desintegrarse». Una «*Faena de lo inmóvil*», como Jorge Oteiza afirma en torno al toreo jondo de Manolete, que encuentra en la interpretación de la copla, y en la composición misma, una expresión clarificadora.[7]

2

LO «POP»

Casos de interés literario para Oteiza vinculados al flamenco y su poesía
(Oteiza con Jayyam, Pessoa, Machado, Falla y Lorca)

Jorge Oteiza comienza los *otros poemas* de *Itziar. Elegía y otros poemas* citando a Omar Jayyam. La cita, extraída de los celebrados *Rubaiyat* de Jayyam[8], evoca el patetismo y erotismo de la poesía persa, desarrollado más tarde por la poesía arabigoandalusí, dejando un poso en Al-Ándalus que, *a posteriori*, se verá acrecentado con la incursión del sentimiento patético del pueblo gitano en la configuración de los cantes jondos. Jorge Oteiza cita este fragmento:

> Se fue para que tú pudieras
> refugiarte en ella.[9]

El *rubaí* está compuesto de decasílabos que riman en el primer, segundo y cuarto verso, dejando el tercero libre. Los temas tratados por Jayyam, entre los que destaca el canto al vino o a la hermosura, así como la invitación a gozar del momento fugitivo, sin obviar un sufrimiento que sirve de tránsito entre el dolor y una libertad plena del Hombre, rezuman una filosofía del optimismo. La relación que estas composiciones populares y eruditas mantienen con la música, y el canto en particular, es notable. Seleccionamos este *rubaí* donde la visión enunciada se compendia:

> ۶۱ از رنـج کشـیدن آدمـی حُـرّ گـردد
> قطره چوکشد حبسِ صدف دُر گردد
> گرمـال نمـاند سـر بمـاناد بهجـای
> پیمانه چو شد تُـهی دِگـر پُـر گـردد [10]

La incursión en la cita de Omar Jayyam nos permite aludir a otro poeta interesado en la poesía popular, Fernando Pessoa[11]. Impresionado por la traducción inglesa de los *Rubaiyat* de Jayyam[12], Pessoa realizó sus particulares rubaiyat en lengua portuguesa, adoptando la estructura métrica y rima de este estilo literario popular de la poesía persa. Seducido por la filosofía contenida en estas breves composiciones, un prendamiento del que dejó constancia en los ensayos prosaicos que dedicó a la poesía de Jayyam -«not to see for sight's sake but for life's sake»; «Não me conheço, porque penso»; «A vida, disse Tarde, é a busca do impossivel atravez do inútil; assim diria, se o houvesse dito, Omar Jayyam»; «O poeta é grato à sua esbelteza como o fora à esbelteza da amphora, onde o vino se contivesse»; «E o tedio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro»; «Mais vale pois cessar em nós de desejar ou de esperar, de ter a pretensão futil de explicar o mundo, ou o propósito estulto de o emedar ou governar»-, Pessoa mezcló esta mirada metafísica con una *saudade* propia, acusada en esta etapa vital marcada por el desasosiego, no exenta de un patetismo que sepultó el optimismo de los escritos referentes del siglo XI y XII. A su embeleso, suponemos, se sumó su dipsomanía, debiendo deleitarse con la pasión por el vino prodigada en estos versos. La experimentación del lisboeta resultó en 182 rubaiyat redactados en su lengua madre, un singular proyecto inacabado, póstumo como gran parte de la literatura pessoana, que no ha mucho ha sido publicado inédito en España por una editorial de Bilbao. Ejemplo condensador de lo enunciado puede ser el siguiente:

> Os doze signos de seu regio curso
> Passou o sol, no imposto seu percurso.
> Sem magua more a que nasceu sem sprança,
> E o resto é amor ou viho, ou vão discurso.[13]

Estos *Rubaiyat* comparten resonancias con las *Quadras ao gosto popular*, o simplemente *Quadras*, que Pessoa guiado por el estilo del pueblo escribió desde niño. Las *quadras*, cuartetas en su traducción literal, son las letras pertenecientes a las canciones populares portuguesas. Estas composiciones encuentran un equivalente en las coplas de los cantes jondos o el flamenco. No en pocas ocasiones en estas *quadras* se detectan fluctuaciones entre el carácter melancólico luso y el patetismo del sur de España. En este punto, cabe referirse al interés de Pessoa por España, país que nunca visitó, dejando constancia de ello en su relación epistolar con Miguel de Unamuno o en su obra *Iberia*. Esta *quadra*, seleccionada exprofeso por su carácter flamenco, podría ser un ejemplar magnífico de copla de *siguiriya*:

> A terra é sem vida, e nada
> Vive mais que o coraçao…
> E envolve-te a terra fría
> E a mina saudade ñao![14]

Poco dista, a mi parecer, esta *quadra* de cualquiera de las letras populares recogidas por Antonio Machado y Álvarez, 'Demófilo', padre de los hermanos Machado, Antonio y Manuel: ambos influenciados por la labor flamencológica paterna y el sentido poético y popular, sencillo, hondo y misterioso, de las composiciones de las «músicas magas»[15] de Andalucía. De ambos fue contemporáneo Pessoa, compartiendo con Antonio afición a los heterónimos. En su *Colección de cantes flamencos* de 1881, afortunado cofre de papel donde se conservan algunas de las más enigmáticas composiciones literarias flamencas entre las anónimas, extraemos esta en estilo inestilizable de *siguiriya* a la que parecería haber replicado Pessoa:

> A la muerte llamo,
> no quiere venir;
> que hasta la muerte tiene, compañera,
> lástima de mí.[16]

La herencia de Demófilo, quedará patente en ambos hijos. Antonio Machado, más allá de la influencia reconocible que en su poesía dejaron las estructuras de las coplas para el cante, así como su aplaudido elogio al *Cante hondo* en *Soledades*, bajo el heterónimo de *Juan de Mairena* escribirá coplas eruditas siguiendo el estilo del pueblo. Manuel Machado, publicará en 1912 el poemario *Cante hondo*, subtitulándolo *Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía*. Estos son dos casos de *soleá* escogidos en ambos poetas:

> Quisiera verte y no verte,
> quisiera hablarte y no hablarte;
> quisiera encontrarte a solas
> y no quisiera encontrarte.
>
> Tu calle ya no es tu calle.
> Es una calle cualquiera
> camino de cualquier parte.[17]

En el contexto machadiano, es oportuna la alusión a varias citas inéditas de Jorge Oteiza[18]. En una de ellas, el escultor, se reconoce como el sevillano «Siempre buscando a Dios entre la niebla», final de *En esta tarde cenicienta y mustia* de *Soledades, galerías y otros poemas*, donde Antonio Machado alude a una habitual angustia y dolor, no sin patetismo -«como perro olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos»-, refugiado en el niño de su recuerdo, él mismo quizá, en un poema no exento de deferencias al ambiente flamenco: «así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla.» Jorge Oteiza esquematiza en un folio:

> Machado: "Siempre buscando a Dios entre la niebla" / niebla =
> La resonancia de mí mismo ⟵ necesito vivir
> el vacío [19]

El interés de Jorge Oteiza por Antonio Machado es indisoluble de su interés sobre lo popular en el arte, lo que queda patente en el contexto de la cita aludida, donde Antonio Machado aparece entre alusiones a Joan Brossa, quien llega «a la simple enunciación de las cosas / suprimiendo la metáfora y hasta los adjetivos», Federico García Lorca, quien «produce desde lo / popular», o Manuel de Falla, con quien se extiende para explicar que «Cuando el realismo toca lo pop.[ular] sube una voz de lo popular que / sin separarse de lo popular sigue paralelamente su trayectoria / los poetas que cambian / ~~las escn~~ el arte canción viene del Sur, línea vieja que sube del S.[ur] / del suelo / popular.» La vieja canción andaluza, que proviene del suelo popular del Sur, en ingeniosa alusión oteiziana al arte «pop.», y con ella a su Realismo, ese *realismo inmóvil* que Jorge Oteiza perseguirá como singularidad del producto estético resultante de «la línea roja del gran realismo metafísico del arte español»[20] conformada por una concatenación de artistas con un origen plástico y estético en Altamira y que prosigue ascendente en su contemporaneidad el toreo de Manolete: línea roja del realismo inmóvil español a la que Jorge Oteiza necesita adscribirse como vasco para poder desarrollar, completa, su tarea experimental en escultura; esta vieja canción de Sur, decía, no es más que el arte jondo, el «puro *cante jondo* de esta cultura. La prueba de la originalidad de esta estatuaria» del Sur de España, el producto estético donde se establece la «Garantía absoluta de la originalidad de esta cultura»[21], en El Jondo.

> «el vasco [se ha convertido en andaluz. (…) Insisto en que el grito del cante jondo, la nota central en torno a la cual se levanta una arquitectura maravillosa de modulaciones tonales, fue lanzado por el hombre de los tiempos prehistóricos.] por el vasco al recluirse en los pirineos = dejó en el aire su grito jondo: o al quedarse es el estilo el áy grito del parto estético de la inmovilidad. el senti.[miento] trágico de la vida»[22]

El reconocimiento de Jorge Oteiza a Antonio Machado se constata en diversas alusiones que se encuentran entre las notas de su archivo, siendo suficiente para justificar su admiración la siguiente:

«Hoy sintiéndome cansado y solo, ~~me quedaría~~ me bastaría para acompañarme si tuviera que elegir: (…) De poética (como poeta y hombre) Antonio Machado.»[23]

En definitiva, el escultor se reconoce «Siempre buscando a Dios entre la niebla», quizá recordándose en las laderas (*egiar*, *egileor*)[24] del alto de Agiña en Lesaka, tentando el paisaje para su *Monumento a Aita Donostia*, musicológico de piezas populares y religiosas vascas para quien el escultor grabó tras una de las maquetas de la estatua un fragmento de poema o copla popular: «TXORI KANTAZALE EDERRA NUN OTE AIZ CANTATZEN?», proyecto realizado durante la última etapa de su *Propósito Experimental*, entre 1957 y 1959. En el confluyente territorio de Agiña, imaginamos a Oteiza construyendo en la niebla el crómlech que rodea a su estela negra, entre los originales neolíticos uno Moderno, para con él, rematar, como con el grito impostergable el cantaor su *palo* o la *Suerte* en el toreo, una operación monumental.[25]

La citada reflexión en torno a Manuel de Falla, encuentra su sentido en el uso y desarrollo que el compositor sinfónico hace de la música popular andaluza para sus composiciones de cámara, esa «que sube del S.[ur] / del suelo / popular»: el cante jondo y flamenco. Al respecto, destaca su obra *El Amor Brujo* de 1915, en la que los músicos llegan a golpear las cuerdas de los instrumentos con el arco: violines, violas, violonchelos y contrabajos, al modo del tocaor que hace un desgarro, o el bailor, un zapateado. El interés de Falla se extiende a la influencia que el flamenco ejerce en Claude Debussy, quien escucha y se fascina con un grupo de gitanos que actúan en la *Exposición Universal de París* de 1889, así como la *Iberia* de Isaac Albeniz, con su *zortziko* popular vasco entre ecos sevillanos, rondeños, granadinos y almerienses, o más directamente, la primera versión sinfónica de *el polo*. Cabe apuntar que el estilo flamenco de la *colombiana* es una invención de Pepe Marchena inspirada en el *zortziko* vasco, tras escuchárselo a *Los tres bilbaínos*[26]. Pero la mayor aportación de Falla al cante jondo llegó en 1922 con la organización del primer *Concurso de Cante Jondo de Granada*, junto a Federico García Lorca, certamen que no obtuvo el resultado esperado y que, sin embargo, fue de una importancia capital en la recuperación de esta expresión artística. Un adolescente Manolo Caracol, y El Tenazas, forjaron en él su leyenda, ganándolo. El Tenazas, con 72 años, y el pico borrado para poder participar, cantó unas *cabales* de Silverio Franconetti, ese cantaor monumental que juntó «la densa miel de Italia / con el limón nuestro»[27]. A la *troupe* que se reunió en torno al concurso, junto a Zuloaga haciendo los tapices para la Plaza de los Aljibes, el hispanista y gran estudioso de El Greco Maurice Legendre o Ramón Gómez de la Serna, se sumaba un entonces joven aspirante a cineasta, Edgar Neville, íntimo de García Lorca en Madrid e invitado por el dramaturgo y poeta a viajar a la ciudad de la Alhambra. Neville, amante indistintamente del cante grande y chico, director de la película *Duende y misterio del flamenco* de 1952[28], nos legó hermosos textos sobre este arte en los 50 y 60, como *Granada, 1922, ¿Cante grande y cante chico?*, *Poesía del cante flamenco* o *El sexo en el cante*. Con Falla como *pather* del conato, Neville comenzaba a apreciar que el jondo «es cante para que lo oiga nada más que el que lo canta»[29], quizá como el escultor esculpe para sí, con los ojos cerrados, o las manos -«el *parasímismo*»-, y en su creación «el realismo toca lo pop.[ular y] sube una voz de lo popular que / sin separarse de lo popular sigue paralelamente su trayectoria», como en la *Danza ritual del fuego* de Falla sucede, elevándose la llama desde la tierra hasta dejar en el aire un temblor.

Una nota a lápiz en una pequeña cuartilla, recoge una reflexión de Jorge Oteiza tras leer *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca[30], papel que aparece en la página 105 de su volumen personal (México: Séneca, 1940), primera edición del poemario que corrió a cargo de José Bergamín, a quien García Lorca encomendó el único borrador del proyecto antes de su asesinato y con el que Bergamín viajó durante su exilio, primero a Francia y después a México, donde finalmente fue publicado. La edición en particular contó con cuatro dibujos inéditos de Federico García Lorca, un poema de Antonio Machado y un prólogo de José Bergamín.

Con *Poeta en Nueva York*, García Lorca intenta alejarse de la fama de *poeta de los gitanos* que *Poema del cante jondo*, y especialmente, *Romancero gitano*, le supusieron. Sin embargo, nos parece, su operación literaria resulta, en cierto sentido, equivalente, pues en uno y otro contexto trata estampas populares, pudiendo decirse que los negros americanos se pondrían en el lugar de los gitanos andaluces, representación en ambos casos de la sociedad suburbial.

Jorge Oteiza escribe a grafito en el pequeño papel interpaginado en *Poeta en Nueva York*:

y encuentro en el
poeta lo que ya
sabía -

luna = caballo - 105 [pág.]
caballo = hueco - 101 [pág.]

Jorge Oteiza acaba de leer concretamente *Muerte* y *Nocturno del hueco*, poemas del capítulo *VI. Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)*, donde la alusión a la luna, al caballo y al hueco, le sirven para reconocerse, o reconocer algo de lo propio de su cultura original. Si el caballo es el animal totemístico de la cultura vasca, la luna es la Madre mitológica -Ilargi Amandre- y la luz de los muertos, y el hueco, o la oquedad, con el vacío llenando su concavidad receptiva, la materia primitiva en la que concluye la estatua del pueblo vasco, y en la que Oteiza también va a concluir: «me he quedado con las manos vacías y con una me he señalado la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller».[31]

En el poema *Muerte*, el reconocimiento de Oteiza se centra en «la luna sin establos», es decir, *caballo sin establos*, motivo por el cual anota «luna = caballo». Nos parece encontrar una alusión a este verso en su *Teomaquia 5* titulada *EL QUE LLEVABA LOS ASTROS DE LA MANO (vieja trampa de papel)*, donde el minotauro confundido con el negro de la noche se pondría en el lugar del caballo, visible sola su cabeza de plata que haría las veces de luna que rueda por el cielo, minotauro que escapa del establo que lo protege:

reaparece el minotauro en la noche
su invisible cuerpo
su cabeza sola de plata rodando por el cielo
escapando del establo protegido

En la parte *II* de *Nocturno del hueco*, Oteiza pone el caballo en el lugar del hueco al leer fragmentos como «Con el hueco blanquísimo de un caballo», «Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen. / Ecuestre por mi vida definitivamente anclada», o «*No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada*», motivo por el cual anota «caballo = hueco».

En años posteriores Jorge Oteiza releerá *Poeta en Nueva York*, lo sabemos por dos textos mecanografiados[32], uno de ellos fechado «en la mañana sábado 24 junio 89», en el que Oteiza escribe un fragmento que indica «para TEOMAQUIAS» y que formará parte del poema *siquiera esta tarde que Tú existieras*, que incluirá tras las *Teomáquias* de su posterior *Existe Dios al noroeste* de 1990. También, al final del documento aludido, cita un fragmento de *Iglesia abandonada (Balada de la gran guerra)* de *Poeta en Nueva York*, aunque lo parte, citando a modo de cuarteta lo que García Lorca resuelve en dos versos, obviando mayúsculas, comas y puntos, al modo habitual de su escritura poética:

GARCÍA LORCA si mi niño hubiera
sido un oso yo no
temería el sigilo de
los caimanes

El segundo mecanoscrito, sin fecha, es un estudio comparativo entre la poesía de Homero y Lorca, que además de incluir juegos poéticos del escultor concluye con la siguiente confesión: «(releía ayernoche Poeta en NY) / ayernocheaba».

A la relación lorquiana cabe añadir la reflexión que José Manuel Caballero Bonald realiza en torno a la poesía de Oteiza en una conferencia que le dedica, considerándola heredera de las vanguardias de entreguerras, y específicamente, del surrealismo. Sorprende en primera instancia esta afirmación, especialmente si se atiende a la definición de arte surreal que el escultor dejó definida en ensayos como *Goya mañana*. Sin embargo, la afirmación de Caballero Bonald resulta clarificadora. De acuerdo con lo anunciado, y a sabiendas de que el arte se sitúa siempre más allá de los *-ismos* con los que se historiza, *Poeta en Nueva York* suele ser contextualizado en esta corriente, encontrando el *arte surreal* lorquiano un mayor exponente en la obra *El Público*, precuela del teatro porvenir de Federico García Lorca cuando la muerte lo alcanzó al pie de un olivo; obra que, a mi parecer, apuntaría más hacia el *Realismo inmóvil* promulgado por Oteiza, o al *superrealism*o, que al surrealismo, según las nociones oteizianas.

II

UNA MIRADA FLAMENCA A LA POESÍA DE JORGE OTEIZA

Martinete, siguiriya, saeta y soleá

Tras esta deriva, comienza un viaje por el fuego de la poesía de Jorge Oteiza: por las simas por las que corren las aguas oscuras de su alma, quizá por los lamentos más desgarrados y los pedazos de rabia que quedaron temblando tras su grito existencial en la noche de su poesía.

Como anotación al método, he preferido conservar la poesía de Oteiza en su métrica original, sin incluir signos de separación para adaptarla a las estructuras de los estilos flamencos, ni directamente permitirme la licencia de modificar su disposición, conservando su distribución espacial. Del mismo modo, no he perseguido la rima de los versos, partiendo de la premisa de que la de Oteiza es una poesía libre, asonante, aunque en ciertas ocasiones la rima haya surgido de manera natural: momentos en los que han confluido las características del estilo y la rima. En cualquiera de los casos, mi guía ha sido más la cadencia del estilo, el reconocimiento de la característica singular del *palo* del cante jondo en la poesía del escultor, que la rima que cierra la copla, haciéndola más interpretable, más *cantable*, defendiendo por mi parte una interpretación asonante. A pesar de ello, quién sabe por qué suerte de destino flamenco, en ciertos casos, así ha sucedido. No tendrá dificultad el lector, sabio o profano en el tema, para reconocer el motivo de mi selección. Labor del intérprete será llevar a buen puerto estos fragmentos, pues del mismo modo que en los cantes la métrica puede ser variable -donde un dilatado e insistente *¡No!* quejumbroso puede completar un verso en el lugar en el que podría, del mismo modo, balarse un *¡Padre mío, Jesús, date por contento!*-, también sucede en la poesía: sólo son *Matemáticas de Dios*.[33]

1
MARTINETE
Entrechat six

como ataúdes llenos de nieve
hasta venir con la piedra

El *martinete* es la *piedra de rosetta* de los estilos jondos del flamenco, una de sus primeras resoluciones plásticas y estéticas. Hijo de las *tonás* y los cantos romanceados, así como de las melodías litúrgicas cristianas de la Edad Media, el júbilo y el dolor gitano y la dulzura arabigoandalusí -verdadero coloquio musical de perros[34]-, es el comienzo de una expresión que cristalizará como cante jondo. Su carácter es surreal: una invención disparatada que señala al superrealismo en el que se consagrará la *siguiriya*. Se sustenta en una realidad estética inédita hasta el momento, donde destaca la incursión del compás o *tempo* que el herrero crea al golpear con el martillo el yunque en los trabajos candentes de fragua, circunstancia que le supone la denominación: *martinete*, no distando tanto de la del *matxino* vasco, martillo pilón para la prensa de forja.

Su origen se encuentra en Ronda, donde se cantaba a modo de respuesta entre fragüeros[35]. Sus temas son cotidianos y diversos, desde una reflexión de temática, *a priori*, irrelevante, a una revelación por una injuria, o desde una desazón comunitaria a un desamor, siendo habitual la cadencia triste y la alusión al oficio. Se canta con el único acompañamiento del golpe del martillo en el yunque, o simplemente sin acompañamiento, aún en la actualidad. Su copla está compuesta de cuatro versos octosílabos, aunque también pueden llegar a ser seis. Lo bailó por primera vez Antonio El Bailarín en compás de *siguiriya* ante el Tajo de Ronda en el film *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville.

El golpe sobre el yunque evoca la labor de Jorge Oteiza en la talla de la piedra, específicamente, su trabajo en el gris Markina para resolver los catorce apóstoles para la Basílica de Arantzazu, esa «línea de 14 puertas abiertas (…) con golpes de martillos y cinceles» a la que se suma la Piedad con Cristo yacente situada en lo alto de la fachada. Durante las dos fases que abarcó la ejecución de esta estatuaria, Jorge Oteiza requirió la ayuda del escultor Manuel Moreno, sevillano de La Puebla de Cazalla, quien de joven conoció en Madrid a paisanos como José María Moreno Galván, crítico de arte e interesado en el flamenco, además de gran alumno y admirador de Oteiza, a quien dedicó varios artículos[36], hermano del pintor y poeta Francisco Moreno Galván, quien fuera escritor de las letras o coplas flamencas que cantó y popularizó José Menese[37], a quienes también conoció Manuel Moreno. En la citada conferencia de José Manuel Caballero Bonald sobre la poesía de Jorge Oteiza[38], se indica que a principios de los 50, Francisco Moreno Galván, Ángel Crespo, Manuel Viola, Antonio Saura, Manolo Millares, Pablo Serrano, o él mismo, asistían al estudio que Oteiza tenía en Madrid en Nuevos Ministerios, lo que sucedía en medio de la realización del *Propósito Experimental* del escultor[39], y específicamente, mientras realizaba algunos estudios en escayola para la imaginería de Arantzazu.

> «Alguna vez he contado que en el estudio que tenía Oteiza en Madrid solíamos reunirnos un variable grupo de amigos. (…) Era a principios de los cincuenta y no se trataba de ninguna tertulia deliberadamente concertada sino de una mera casualidad. Un día coincidimos allí y ya prolongamos casi sin previo aviso aquellas tertulias esporádicas. (…) Dentro de estas avanzadas estéticas del medio siglo, Oteiza era ya un conductor a veces muy próximo a veces bastante distanciado. Inteligente, impertinente, insobornable, anárquico en cierto modo, disponía en grado superlativo de una exultante capacidad para fusionar la pasión y el conocimiento. (…) Yo aprendí mucho oyéndolo debatir con Moreno Galván o con Viola, y siempre me parecía que allí se planteaban cuestiones estéticas de más que improbable circulación (…) En aquel entonces Oteiza lanzaba coléricas diatribas contra no sé qué gerifalte del Vaticano que había puesto el veto a casi medio centenar de piezas destinadas a la basílica franciscana de Aránzazu. Todavía conservaba en el estudio un buen número de bocetos en escayola de esas esculturas religiosas, pero luego me enteré que habían ido dañándose de modo irreparable y que sólo se salvaron algunas posteriormente reproducidas en bronce.»[40]

Volviendo a la estatuaria de Arantzazu y al golpe evocado por el cincel en la tarea de conformar la piedra, vacíos los apóstoles -o llenos de Dios-, encontramos una hermosa relación entre el *clín-clín* como sonido que el fragüero produce y el *tiriki* del escultor resonando en el valle de Oñati donde se erige el templo, a lo que se suma el *trín, trín, trín* onomatopéyico con el que en ocasiones comienza el *martinete*. Escribe Vitoriano Gandiaga:

> Tiriki, tauki, tauki
> mailuaren hotsa.
> Tirki, tauki, tauki
> mailuaren hotsa.
> Hamasei harri lantzen
> ari da Oteitza.
> Ai, oi, ai,
> ari da Oteitza.[41]

A esta evocación puede responder el «Trín, trín trín, que a la puerta llaman. / Trín, trín, trín, que a la fragua llegan», comienzo de un *martinete* de El Lebrijano rescatado del acervo popular[42], que abre el yunque y establece una relación poética con las catorce puertas metafísicas que Oteiza considera sus tallas antropomorfas.

Buscamos, resonando en nuestra mente golpes y metales, los *martinetes* de Jorge Oteiza, y los detectamos en el capítulo *2* de *Androcanto y sigo*. Como veremos, el poemario dedicado a la Adramari de Arantzazu está colmado de *saeta*, estilo que precisamente se hace por *siguiriya* y *martinente*. Sin embargo, los pedazos más emocionantes de *saeta* no aparecerán hasta capítulos más avanzados, resultando de sentido que nos encontremos en los primeros con los *martinetes* naturales más sobresalientes, concretamente, en el capítulo *Entrechat six*. Como aclara Gabriel Insausti en el aparato de *Notas explicativas* a su edición de la *Poesía* de Oteiza: «El *entrechat* o movimiento «entrelazado» de los pies en la danza clásica procedería, según recuerda Oteiza en *Ejercicios espirituales*, de las danzas tradicionales vascas, como el propio *aurresku*. Juan Antonio Urbeltz lo atribuye a la presencia de bailarines vascos en la Corte de Luis XIV.» Más allá de esta explicación, parce que con *Entrechat six* el escultor quiere establecer un juego de palabras, un *entrelazado*, donde alude a Chartres, la catedral gótica francesa en la ciudad homónima -el poema empieza diciendo «CHAR-tres Reims No-tre-dam-», repitiéndose después-, y a la Capilla Sixtina de la Basílica de San Pedro en el Vaticano con pinturas de Miguel Ángel, siendo para Oteiza su Sixtina, como confesará posteriormente en *Una aclaración de Oteiza en la presentación de su libro*, el arte del paleolítico, en los paradigmáticos ejemplos de las cuevas de Altamira y Lascaux: «estaba antes que el Dios patriarcal neolítico / y agrícola de la Sixtina nuestra diosa matriarcal / preindoeuropea en su cultura del cielo»[43]. Con todo ello el escultor determina este título con el que parece anunciar que su apostolario de Arantzazu se sitúa «*Entre*» lo aludido, y es en él, donde encontramos las expresiones de *martinete*, siendo para sus apóstoles, «la luz del martinete, tenebrosa / región premonitoria del vacío»[44]:

> uno dos uno dos uno dos tres
> entran y salen
> como ataúdes llenos de nieve
> hasta catorce
> y feroces ángeles con cinceles de madera
> entran y salen

Este capítulo resulta el paraíso de cualquier fragüero, perpetuo mitólogo de Vulcano[45], pudiendo deleitarse con mucha de su caldeada poesía y los *martinetes* que en él reconocemos y extraemos como ascuas. Podrían hacerse en coplas de cuatro o seis versos, así como el *martinete redoblao*, que llevaría a repetir las dos últimas estrofas de las coplas en cuarteta, intensificándolas, casi en una rebelión del alma frente al fuego:

> invertido en el aire
> hasta catorce
> sabéis de lo que trato
> atendedme
> con diagonales quemadas en la mano
> no me detengo en detalle
>
> el paso de uno
> hasta ceniza viene el cincel
> una vuelta
> uno solo en el aire
> todos saltan y vienen
> vienen cinceles
> el paso de uno
> hasta martillos
>
> el paso de catorce
> contra todos
> por vosotros mismos hemos de vivir esta piedra
> inmóviles sin ojos
>
> Char-tres Re-ims No-tre-dam-
> dejad que hablen
> todos
> que vivan
> siete y siete de blanco
> su perímetro negro
> chocan las rituales maderas
> las palabras no salen
>
> silvan los catorce
> levanta la mano y no puede
> habla y tampoco dice
> como ataúdes llenos de nieve [46]

2
SIGUIRIYA
Itziar elegía

abatida cae tu cabeza
en la almohada en la tierra en la madera

El sentir plañidero -la antigua *playera*, estilo del que surge y que la bautiza en su forma más primitiva-, domina la *siguiriya*. Su característica principal, se extiende en el *¡ay!* melismático, insistente y patético, declinándose en fraseos, cortos y recortados, por silencios que son quietas campanas partidas por el grito terrible y aterrador, extenso, en el que reposa el dolor desnudo y la muerte se apoya con un pie blanco e ideal. La *siguiriya* es la gran Estatua de la estatuaria jonda del cante, el mito-madre, que con media cara oscurecida alumbra como una luna insondable el universo flamenco[47].

No dudamos en buscar los fragmentos de *siguiriya* de Jorge Oteiza en la *Elegía* que dedica a su esposa, Itziar Carreño, tras su muerte el 31 de diciembre de 1991. El verso elegíaco comienza con una cita de Baudelaire extraída de *Las flores del mal*, cita que Oteiza parte como un mármol negro que vuelve a maclar:

Tú obtienes el perdón
de la infinita pena.

El verso reza en el idioma original: «Tu tires ton pardon de l'éternel martyre!». Su final, podría traducirse literalmente como *martirio eterno* o *eternal*, en lugar de «pena», acusándose en francés el sentimiento de este fragmento equiparable a la entrada de una copla de *siguiriya*. Con él, Jorge Oteiza, advierte del carácter de su porvenir canto elegíaco, y responde a la par a Baudelaire y a Itziar: «el perdón de mi infinita pena / llorándote / toda mi vida es menos / no te separes de mí.» Se extiende el vínculo con la *siguiriya* en la temática, pues si el título del poema de Baudelaire es *Lesbos*, isla griega y patria de Safo -poetisa clásica que se enamora de sus discípulas-, también el *poeta maldito* alude a una «madre de antiguos juegos y dulces melodías». En Oteiza, Itziar y su muerte son el tema que vertebra la composición, el ser y suceso que totemiza el escultor en su estatua-*elegía.* A fin de cuentas, en Baudelaire y Oteiza, como en la *siguiriya*, existe la alusión a la madre, muerta o enferma, o a la enamorada que se pierde y deja un sentimiento inconsolable:

En el hospitá,
a mano erecha,
ayí tenía la mare e mi arma
la camita jecha.

Nochesita oscura
me dio Dios baló,
pa yerbarme á mi compañerita
jasta er panteón.[48]

En *Itziar elegía* detectamos un fragmento conmovedor de *siguiriya* escrito por Jorge Oteiza. Más allá del tema, momento culminante donde se narra la muerte, el fragmento encaja en la métrica singular de la copla de *siguiriya*, compuesta de cuatro versos, heptasílabos a excepción del tercero, que es endecasílabo, y en ocasiones compuesta de sólo tres versos, siendo primero y tercero hexasílabos y el segundo endecasílabo, caso en el que se repite el segundo al cantarse. En todos los casos, esta matemática es variable, dependiendo de las dilataciones que efectúa el intérprete a partir de la necesidad de ingresar, de enfatizar, en mayor o menor medida, términos y sentimientos. Al primer caso se adscribiría este ejemplo, resultando el tercer verso heptasílabo de *siguiriya* de la unión del tercer y cuarto verso del poema.

no he tenido
otra vida que la suya
lo único que tengo
es mi mujer
y está muerta

El «no» inicial se pone en el lugar del «grito terrible» con el que Federico García Lorca anuncia en *Arquitectura del cante jondo* que comienza la *siguiriya*, un balido sin consuelo con el que Oteiza «divide el paisaje en dos hemisferios iguales»[49], tras el que insiste en el «no he tenido», «elipse de un grito» que recorta «un silencio ondulado, / un silencio, / donde resbalan valles y ecos»[50], y tras cuya espesura la voz vuelve a presentarse apoyada en la inflexión reflexiva del segundo verso, más rápido y enunciado hacia el interior de la carne, «otra vida como la suya», dejándole un final suspendido donde se acoda un breve y eterno silencio nebuloso que en un instante se rompe con el grito impostergable que tiene raíz en el dolor sin mesura por la muerte de lo amado, y «lo único», insistiéndose como el toro que brama de dolor, «lo único que tengo / es mi mujer», como quien lanza un grito en un mundo vacío sin obtener respuesta, y resignándose canta de nuevo para su pecho dolido, «y está muerta». Concluye Oteiza, para más adelante volver a recordar y repetir un eco de su grito más escarnecido, aún resonando, «yo tampoco he tenido no tengo / otra vida que la suya».

La elegía a Itziar está colmada de fragmentos de *siguiriya* que florecen en el basculante, por doloroso a la par que tierno, duelo del escultor enamorado. Domina la súplica, el desgarro emocional, la incomprensión ante el acontecimiento de la muerte y un grito que brota cada pocos signos gráficos:

ese día me dijo
me estoy llenando de muerte
vivía tenía que vivir
sobrevivía a su morir

extiendo mi brazo en la noche a tu lado
y no estás qué haré ?
todas las noches
rezo contigo letanía que grabé

cruz doble de madera he puesto
con tu nombre y el mío unidos

Dios mío Tú tampoco estás
y venimos de dónde para qué ?

En este punto llega Oteiza a implorar un «Dios mío», clamor tan presente en las coplas de los estilos jondos, especialmente en la *siguiriya*, herencia que dejan los cantos árabes sagrados: el «Alhá» lanzado al paisaje en la llamada a la oración que es el *Salat*, y que después, en el flamenco, pasará a ser el *Olé*, un *¡Viva Dios!* La *Elegía* concluye y se cierra con otro pedazo soberbio nacido en la *siguiriya*, y que sin más explicación, traslado:

la ha besado la muerte
baja en su rostro
lentamente de Dios una lágrima
de sufriente infinita dulzura

En el apéndice a la segunda edición de *Itziar. Elegía y otros poemas*, aparece entre la prosa de Jorge Oteiza otro golpe deslumbrante de *siguiriya*, donde como se nos dice, «la expresión se vuelve inarticulada, balbuceante, y más que la letra lo que prevalece es esa forma de sacar a flote la intimidad por medio del ritmo y del quejido»[51]. Es el que se nos enuncia, el modo en el que el *siguiriyero* ejecutaría la desbordada copla que nuestro escultor escribe:

pero cerca no he sentido a nadie
no tengo a nadie
no sé dónde morir [52]

3
SAETA
Androcanto y sigo

reconoceré la vieja cara muerta
que siempre está acabando de morir

Metáfora de la flecha que se lanza a la busca de su objeto, la *saeta* es un estilo que surge en el sentimiento religioso cristiano andaluz. Este cante de liturgia flamenca, es la expresión de la angustia frente a la muerte del hijo de Dios, con el que el *saetero* asaeta desde el balcón la imagen, presentación del muerto, que se procesiona: porque en España, cada primavera, se pasea y conmemora la muerte. Es la Semana Santa el tiempo natural de este *palo*, el de la adoración del cuerpo divino inerte, en el que la *saeta* se lanza, desde el estómago, sostenida y proyectada por la cuerda de la angustia, llegando a la carne de madera policromada o vestida, habiendo pasado antes por el arcado paladar.

> «En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera.»[53]

Los estilos de *saeta* que se subrogan a esta denominación general, podrían dividirse en dos grandes grupos: primitivos y aflamencados. La primera agrupación comprende los cantos de *saeta* primitiva, no flamenquizados, es decir, aquellos cantos, más que cantes, que se sitúan próximos por sus cadencias a los litúrgicos medievales. Entre ellas abundan las locales y de particulares características: la *cuartelera*, la *quinta*, la *cuarta*, la *sexta*, la *revolera*, la *borrachuna*, o la *moledera*, entre otras, muchas de ellas en desuso, podría decirse y en abundantes casos, estilos perdidos. Respecto de las segundas, aflamencadas, surgen durante el XIX, cuando las *saetas* primitivas comienzan a hacerse,

a *meterse* en terminología flamenca, por estilos jondos, dominando la *playera*, la *debla* (ambos estilos de *siguiriya*), la *siguiriya*, el *martinete*, la *toná*, la *carcelera* o la *malagueña*, que sirven para sustentar la primera copla, añadiéndosele en algunos casos de *siguiriya* una segunda copla por *toná*, *cabales*, *martinetes* o *carceleras*. En estas combinatorias surgen diversidad de estilos de *saeta*, también con singularidades locales reconocibles en nuestros días, como pueden ser los casos de la sevillana o la malagueña. Se llega así a la más extendida y habitual desde el segundo tercio del siglo XX, una *saeta* por *siguiriya* y *martinete*, éste último, en alguno casos, *redoblao*. Es así que confluyen en la *saeta*, dos de los principales *palos* jondos del cante, la *siguiriya* y el *martinete*.

Este cante se efectúa originalmente sin arreglo musical, con la sola ejecución de la voz ante la imagen, aunque durante el siglo XX se dan casos de grabaciones donde se ejecuta, por ejemplo, sobre una marcha procesional: éstas, derivadas a su vez de las marchas militares, como el *pasodoble*.

Sus características estilísticas se determinan por la convergencia de las músicas antecedentes, es decir, los cantos árabes y bizantinos cristianos, resultando, como en las últimas décadas se viene defendiendo, un *collage* de elementos más que la *fusión* romántica y alquímica anunciada por los primeros textos flamencológicos de finales del XIX y principios del XX, pudiendo ser comprendido su modo de construcción equivalente al del montaje cinematográfico, siguiendo el símil que establece Pedro G. Romero. Para una síntesis de las cadencias orientales y presencia medieval en la *saeta*, sirven las palabras de Gerhard Steingrees, sociólogo e insistente estudioso de los fenómenos sociales que determinaron la música flamenca:

> «Habría que ampliar nuestra hipótesis de la importante influencia del canto litúrgico en el proceso de la creación y evolución de la modalidad de lo jondo en la música flamenca y mencionar el papel de la saeta y su influencia en la vida cotidiana de los andaluces. Hasta finales del siglo XVIII, el canto litúrgico de las saetas penetrantes (saetas tradicionales-litúrgicas) se había convertido en la saeta tradicional-popular. Paso a paso, su decadencia oriental (litúrgica) fue sometida al arreglo musical para adaptarla a la poesía popular.»[54]

Buscamos la *saeta* de Jorge Oteiza en una plegaria escrita «En el Santuario de Aránzazu (Guipukoa) del 29 de enero al 12 de febrero de 1954, bloqueados por la nieve, ya expulsados por la prohibición de Roma para continuar los trabajos». Es *Androcanto y sigo*, poema en catorce partes -como catorce serán finalmente los apóstoles del friso de Arantzazu- y una anotación final, publicado en 1954 y rescatado en 1990 como primera parte de *Existe Dios al noroeste*.

La narración está dominada por la realización del apostolario y Piedad con Cristo yacente para la fachada de la basílica, proyecto de Oteiza en ese momento rechazado por Roma, circunstancia que le sirve en su plegaria para abundar en alusiones bíblicas y el despliegue de su propio sentimiento religioso.

El texto que cierra el poema, «ANOTACIÓN FINAL», es un escrito bonaerense a modo de «especie irregular de Diario de escultor» del 19 de junio de 1948 que Jorge Oteiza rescata para rematar con él su plegaria «a nuestra ANDRAMARI DE ARANZAZU». En él trata como en ningún otro momento de su vida el tema de la angustia, sentimiento efervescente en los intereses que aborda en estos años: el arte precolombino, el realismo inmóvil del arte español, la tauromaquia o el cante jondo; sentimiento que, suponemos por su declaración, siente a nivel personal en este período de su vida, deslumbrándonos con un patetismo que podría ser un gitanísimo clamor propio del pueblo errante: «Cuando se combate en la oscuridad hay angustia». El escultor sabe de la renovación del hombre en el arte en este momento patético y jondo, de su resolución estética y existencial por medio una «estatua jonda» que lo libera de la muerte que le supone «el gran río de la angustia». El vencimiento sobre la muerte, sobra decirlo, es en la estatua, siendo la jonda «de límite encendido (…) que hoy no dudo en quemar». Jorge Oteiza llega a hablar de la rabia -«rabia, pues, terrible rabia»-, sentimiento hermanado a la ira, la cólera, el odio, la histeria, la desesperación o la irritación, ninguno más directamente vinculado a la expresión del jondo como resultado del «combate mortal absoluto como instante absoluto de salvación». Y sentencia tras la obtención de su producto: «Ahora que venga ese río y que mueva esta pequeña piedra, y no podrá.»

> «Renovar la angustia es renovar la inteligencia del hombre y su corazón. Con mi nueva angustia teocéntrica no puede ser que yo siga angustiado de mi sola angustia personal. Rabia, pues, terrible rabia por crear estos productos sobre la muerte antes de morir, es lo que tengo; sólo este llamar, estas llamadas de comprensión y amor del acto creador hasta el Padre; este límite encendido de la estatua que hoy no dudo en quemar, no sé si me explico bien, y si está en mi mano, con toda mi eternidad. Ya no más angustia, nada de viejas historias y de histerismos existenciales; el combate mortal absoluto como instante absoluto de salvación»

Estas ardientes palabras de Jorge Oteiza, rabiando encendido en su desbordado momento de angustia existencial mientras mira a la muerte a los ojos, aumentan su implorar a Dios, para poco más adelante sobrecogernos con dos pequeñas prosas que para transfigurar en *saeta* partimos en cuarteta:

> Querido Dios mío:
> quiero dejarte esta pequeña piedra,
> esta pequeña piedra
> que no había entre todo lo que Tú hiciste
>
> Desde esta pequeña piedra, yo también,
> Dios mío, soy feliz y estoy llorando
> de alegría verdadera. Pensando en Ti
> hago esta pequeña piedra.

Inevitable imaginar a Jorge Oteiza en su balcón existencial, implorando a Dios con su pequeña piedra, salvadora, entre la manos, asaetando, más que el cielo, la estatua, pues es en la pequeña piedra donde Dios se presenta.

El sentimiento que detenta la *saeta* es la angustia, acrecentándose cuando la *saeta primitiva* se patetiza al *aflamencarse*, en el proceso de *agitanarse*. Es entonces cuando su copla se hace por *siguiriya* emitiéndose con el desgarro de quien canta una plegaria que se consume en su misma llama, no encontrando consuelo en ningún límite. El objeto es el Dios cristiano, su hijo Jesús Cristo tallado en la madera, crucificado y con la cabezada siempre acabando de morir sobre el pecho mientras es mecido en el mar de hombros, o quieto, en el paso detenido de una procesión del Jueves Santo, sumándose tras él su Madre, Dolorosa en cristalizado desconsuelo.

Esta celebración de la muerte durante la primavera nos permite traer a colación un documento en torno a la Semana Santa, la *saeta* y la poesía, extraído de entre los papeles de Jorge Oteiza. Se trata de un artículo de Claude Couffon publicado en París en 1963 y dedicado a Miguel Hernández. En él se incluyen cuatro poemas, entonces inéditos, o prácticamente desconocidos, del *pastor poeta* de Orihuela, narrándose, en tres de los cuatro, estampas procesionales de la Semana Santa oriolana con un telón de fondo devocional y campesino, aludiéndose en uno de ellos a las «*tristísimas saetas*»: «EL NAZARENO», «PLEGARIA» y «La procesión huertana». Lo destacado del caso es que este documento fue doblado y guardado por Jorge Oteiza en su edición personal de *Poema del cante jondo / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, entre la solapa y la primera página del libro. Como sabemos, uno de los estilos jondos a los que García Lorca dedica un capítulo en su *Poema*, junto a la *siguiriya*, la *soleá* y la *petenera*, es la *saeta*, bloque en el que el granadino registra imágenes de la semana santa sevillana: «Sevilla es una torre / llena de arqueros finos», afirma en el *Poema de la Saeta*. Resulta oportuno el fragmento de Miguel Hernández relativo a *La procesión huertana* que el artículo incluye, estampa que nos hace recordar, además, a José Val del Omar, conocido y admirado de Oteiza, y su film *Fuego en Castilla* de 1960, donde filma una procesión castellana y las estatuas de Juan de Juni y Alonso Berruguete en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, teniendo de fondo el zapateado, y hasta la sombra, o el golpe de las uñas en uno de los retablos, del bailaor Vicente Escudero[55]. Dice el fragmento de Miguel Hernández:

> Todo el cuadro de la huerta se conmueve venturoso
> cuando mira sobre el puente la flamígera figura
> de la Virgen ermitaña… Y hasta el río bullicioso
> alza en comba sus caudales, y ¡Te salve Dios!... Murmura… [56]

La *saeta*, oración de la noche que detonan las llamas de los cirios, y frente a la que, en palabras de Caballero Bonald en su citado *Anteo*, «¿quién / despierta?, mientras va la anarquía / del corazón vertiendo su agobiante / razón santificada», surge en Oteiza en el mediodía de su *Propósito Experimental*, en 1954, misma hora existencial en la que la Esperanza Macarena entra, con el rostro lleno del hollín que producen los cirios y exhausta, en su templo, tras la *madrugá* de Sevilla. El escultor dice en el poema *1* de *Androcanto y sigo*: «Amo a Dios (…) y me parece grave el estado del que no ama (…) donde he puesto el corazón lo he perdido», y más adelante, «toda nuestra sangre / la tuya también / pasa por el corazón de mis estatuas». Estas parecen las claves en las que se sustenta su plegaria, y las liturgias flamencas que en ella reconocemos a modo de *saeta*. Estos dos fragmentos son ejemplos extraordinarios:

> no necesito más que esta figura intemporal y esta rama
> Señor y esta gota de sangre
> en un dedo
> una gota de agua en la cara
>
> no consisto en otra cosa que llamarte
> quererte desde la pobreza de mi luz individual
> y aun te pierdo en este breve sitio que dispongo
> sobre el abismo
> de esta piedra
> no sé amarte
> más

Nos extendemos en una selección de coplas de *saeta*, ejecutables en la *siguiriya* u otros estilos hermanos como la *debla* o la *playera*, pudiendo cantarse sola, o ir acompañada por una segunda copla en otro estilo, como veremos:

> QUIEN corta la dulce madera
> tiene un rostro dulce ante sí
> pero aplicará la regla ardiente
> y medirá el leño antes de herir

estoy lleno de nieve y bailo
estoy lleno de piedra y callo
no te acerques
disfrazado
carpintero

quién ocupará esta mano
para que termine?
quién la estrecha para que la tuya empiece?

arrancado laurel de luz
agua herida en el agujero de tu frente
pides
miras en el cielo el mismo sitio
más te quedas

Los fragmentos que siguen podrían servir a una segunda copla en estilo de *martinete*, pero también *toná*, *cabales* o *carceleras*:

bendícenos Madre de Aránzazu
al que sube
al que ve y comprende
al que sujeta su vida a esta comprensión

aquí la forma es la estatua
tú tienes la piedra que falta a esta piedra
aquí los ojos encendidos
en el corazón

Como remate al asaetamiento de Oteiza arquero existencial a Dios, organizamos esta *saeta* en estilo actual, por *siguiriya* y *martinete*, si se quiere *redoblao*, recordando que el escultor anuncia que «Como no sé hablar alzo mi androcántico», advirtiendo que quizá, su *saeta*, a pesar de nuestro intento, sea más la estatua que la poesía: quien hace la plegaría a Dios, rostro sagrado sin rostro que por resolución estética queda encarnado, haciéndose presente en el mundo:

ya vienen por ti
liviana estatua te prende
repentina flor te rescata y sube
te mantiene

Dónde estás? que me digas Señor
que me oyes
y que ya no me tengas
cerca de ti
pero como un poco de sombra que se pierde
como un poco de luz que se desune [57]

4
SOLEÁ
Teomaquias

el hueco de Dios es mío
soy yo el que habla

La *soleá*, estilo jondo y superreal que tras la *siguiriya* continúa el devenir en este grupo de expresiones, debe su nombre a la corrupción fonética que en el habla popular andaluza se produce en el uso del término soledad. Se especula sobre el sentido cósmico de la *soleá* y su posible relación con el sol, pues *solear* -denominación primitiva, con plural en *soleares*-, vendría a ser lo que se expone al sol, y se solea, teoría que incurre en una contradicción si se atiende al paisaje dominante en la *soleá*, el de la noche: un universo vacío y oscuro, sin dimensión por inmenso, donde la luna es el astro dominante en la escena; singularidad que, además, confirma la relación del flamenco con los ciclos lunares, asunto constatado en la icónica imagen del lunar, elemento que se multiplica y fractaliza, especialmente en la bata de cola, para un mayor vencimiento sobre la muerte.[58]

Un precedente de la *soleá* puede considerase el nombre la esclava Jalwa en la poesía peninsular arabigoandalusí, traduciéndose como Soledad[59]. Es reconocible además en esta poesía, el sentimiento trágico y patético con el que la *soleá* posteriormente se resolverá como ente estético: su *pathos*. Ejemplo es este fragmento de Ibn Hazm de Córdoba en el siglo XI:

Si en mi espíritu no hubiera otra cosa que tú
lo arrancaría y desgarraría con mis propias manos.

La antropomorfización del mito de la *soleá* corre, una vez más, a cargo de Federico García Lorca. Esta vez, fémina y ensimismada, término que, por cierto, Ortega y Gasset señala sin equivalentes en otros idiomas y que daría cuenta de una actitud exclusiva en el español. La «Soleá» -con mayúscula inicial-, es retratada por el dramaturgo y poeta, de luto y absorta en su penar: «Vestida con mantos negros / piensa que el mundo es chiquito / y el corazón es inmenso. (…) / *¡Ay yayayayay, que vestida con mantos negros!*». Resulta inevitable aludir en paralelo a Soledad Montolla, con sus pechos que son «yunques ahumados», personaje con quien García Lorca personifica la pena -también, escrita por él «Pena», con mayúscula inicial-. La pena es el sentimiento que domina la *soleá*, y en ambos casos, «La Soleá» y «Soledad Montoya», son encarnación antropomorfizada de sus mitos.[60]

Cabe la alusión en este punto a una reflexión de Jorge Oteiza sobre el momento creador «JONDO». El escultor alude en el contexto de su nota a la tristeza, sentimiento que entendemos consecuencia de la pena. Esto le sirve para referirse a que el producto estético jondo vive en la tristeza, por ser para él necesario como «factor creador histórico». Oteiza ha señalado antes dos tipos de tristeza, la «histórica» y la «individual», advirtiendo que cuando coinciden en la historia cultural de un pueblo, se produce el «momento jondo»:

JONDO
- Lo que se sitúa fuera de la tristeza, no vive
Tristeza espacial, receptiva. No espacio espectacular

Mi problema actual: Busco sitio espiritual = produzco el que me falta

La tristeza factor creador histórico Época? Momento?

Hay momentos en que coinciden la tristeza histórica con la tristeza individual = momento jondo[.] Es el caso del tango, con la diferencia que el momento del tango pertenece a una hora de la historia natural del argentino mientras lo jondo, ha sido historia de la cultura

Al buscar sitio espiritual con tristeza creadora de sitio, al preguntar se produce la contestación, la solución del sitio.

CROMLECH = tristeza primitiva [aquí se superponen «=» e «y»] pregunta y contestación [61]

Atendiendo a esto, se puede considerar que es en la confluencia de la tristeza «histórica» e «individual» del pueblo vasco donde Oteiza reconoce la etapa del arte jondo de su historia cultural, siendo lo jondo «historia de la cultura», la del «áy» del grito que producen ambas tristezas al convivir, además de una reclusión del vasco que localiza en Los Pirineos: «el vasco al recluirse en los pirineos = dejó en el aire su grito jondo: o al quedarse es el estilo el áy grito del parto estético de la inmovilidad. el senti.[miento] trágico de la vida».[62]

Las *Teomaquias* surgen de las soledades de Jorge Oteiza con Dios, y son, por tanto, la escritura en la que buscamos la *soleá* oteiziciana. Estas expresiones específicas de su trayectoria como poeta, son las *maquias* con las que Oteiza se aqueja y refugia en el ente supremo: un interés por la *maquia*, operación mágica o demiurgica, que le acompañará desde Colombia, en cuya estatuaria megalítica designará a los escultores «agorómaco», «litómaco», «zoómaco» o «antropómaco», o en su guion de cine *Acteón*, la «*Andromaquia*» y «*Canomaquia*»[63]. Su tauromaquia teológica, ese toreo con Dios a través de la escritura poética entendida como lenguaje de incomunicación, es a su vez, o así puede entenderse, un silencio solvente que comunica con la divinidad; el equivalente poético de la novena cristiana, pues nueve son también sus *Teomaquias*, trampa espiritual para la caza de la deidad y personal salvación mítica: «la música callada, / la soledad sonora» del escultor, en alusión a San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual*, o *La música callada del toreo* poético, también en alusión sanjuanesca de José Bergamín. Es de este modo que, la soledad de Oteiza con Dios le impulsa a la creación de las *Teomaquias* como herramienta-cepo para la caza del Ser Estético en su oficio de trampero (cazador) metafísico, y tramposo: *hacedor de trampas*, definición que atribuye al término *artista* en euskera. También en la operación de la caza es determinante la soledad como elemento técnico para que el cazador pueda «levantar la pieza»[64]; y de nuevo, en gracia poética de San Juan de la Cruz, dar «a la caza alcance»:

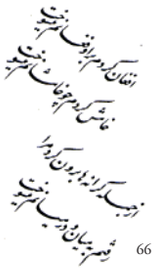
> «En un principio debió ser la soledad de Dios. No sería el amor sino la Soledad de Dios lo que le impulsa a la creación. Como explicación religiosa y teológica del mundo. (…) (qué dices, Dios, Dios mío ¿por qué te escondes?)»; «llamo teomaquia a estos fragmentos novenario de escritura, sobrevivo en esta manía de caza prehistórica como doble necesidad (física en el fondo del hueco de la trampa y de salvación mítica con el hueco-trampa espiritual del cielo, ya toda mi escritura religiosa de protección y protesta)».

Las *Teomaquias* y los también llamados hasta finales del siglo XIX *cantos de soledad*, comparten algo más que la circunstancia de soledad con la que, o desde, la que se escriben, o que interpretan, y con la que se interpretan. En la *soleá* la copla se la canta uno a sí mismo -de nuevo «el *parasímismo*»-, en ausencia del resto (del resto del universo, hay que decir), siendo la composición en discreto y mecido compás de *bulería* un lamento que aspira a colmarse en el grito, empresa siempre fracasada:

un balido frustrante y desprejuiciado que exorciza la rabia, tantas veces un reproche a Dios o una queja lanzada a un horizonte del que no se obtiene más respuesta que un silencio plúmbeo que lo colma todo. Como ejemplo, serviría esta *soleá* de la Niña de los Peines, donde destaca una copla de inmenso misterio, precisamente porque bajo su enigma queda oculto el nudo, la *cópula* literaria o el suceso en el que se sustenta el poema, construyendo una imagen magnífica. Quizá sea esta la más hermosa de entre las populares -popular, pero de origen culto, se nos advierte-, atribuida a La Serneta, variante en matices literarios según el intérprete:

Fui piedra y perdí mi centro
y llegué rodando al mar
y al cabo de tanto tiempo
mi centro vine a encontrar.[65]

Difícilmente puede nadie abstraerse de su imagen una vez leída, o recordar con ella la afirmación de Oteiza en el contexto de la desocupación de la estatua o la estatua-energía, al referirse a que la estatua encuentra su realidad estética fuera de sí misma. Comparemos esta *soleá* con la poesía de Yalal ud-Din Rumi, pues entronca, nos parece, con ella, tanto en el lamento desgarrado como en su resonancia literaria:



66

Sea mediante la adaptación que el *solearero* efectúa de las fuentes cultas, o en caso contrario, siendo los poetas quienes se sirven de las coplas populares como fuente de inspiración (como serían los casos señalados por Caballero Bonald respecto de su generación: José Ángel Valente, Ángel González, Carmen Martín Gaite o Blas de Otero), la composición poética de la copla de *soleá* resulta para el cante en un terceto, generalmente octosílabo, en el que riman el primer y último verso, siendo en otros casos menos habituales una composición en cuarteta, donde primero y tercero, así como segundo y cuarto verso, riman.

Las nueve *Teomaquias* de Jorge Oteiza resultan una mina de *soleares*, *soleás* monumentales y *solerias* chicas, de fragmentos despedazados de *soleá* balbucidos entre la magia teológica de la oración y diálogo de Oteiza con Dios, siempre sin respuesta. Del corpus, desgarramos algunos pedazos, una selección de fragmentos que nos parecen los más significativos de esta poesía *teomáquica* en la que el escultor, en términos flamencos, se rompe las telas del corazón, y a *porta gayola*, espera de rodillas sobre el círculo blanco del albero a Dios que se abalanza sobre él desde los toriles: «¡A ver si te las compones / y vuelves vivo al chiquero! / ¡Qué salero! / ¡Cógeme, torillo fiero!»… nos parece escuchar a Oteiza, que jalea a Dios en su cuartilla de papel como *El Niño de la Palma* a la bestia negra en el poema de Rafael Alberti. Estos dos fragmentos pueden ser dos morlacos de trapío del hierro de la *soleá* oteiziana:

soy hijo de caballo
vivo en un friso de piedra
galopando con mi padre

un árbol daba a mi ventana abierta
pájaros juntos cantaban
me pareció sentir que uno de ellos hablaba

Las *soleás* de *Teomaquias* podrían dividirse en dos grupos. El primero correspondería a aquellos textos cuya temática alude al contexto de la súplica de Oteiza a Dios: frustrado diálogo mediante el implorar, la llamada o el reproche por la falta de respuesta, momento en el que Oteiza se encuentra sólo, y solo, con el eco de su gemida petición. A estas características pertenecerían las siguientes:

al borde de las montañas he permanecido de pie
al borde de un adverbio un adjetivo
mis oraciones también

tengo que devolverte todo lo que me hiciste
y para qué yo en este camino para nada

Se resolvía Dios tropezando
buscando la entrada del Paraíso
que parecía haber olvidado
esta vez oh Dios vencido por el origen del mundo
y si aún es posible Dios me pregunto

de Ti
estoy ya cerca
y un poco de tierra me llega
me llega archipiélago
un poco de isla
a mis zapatos

El segundo grupo de *soleás* surge tras la ausencia de respuesta de Dios, donde reconocemos que la palabra escarnecida de Oteiza, por la soledad, brota de una tristeza honda y con una ternura débil, como un viento que hace inclinarse las flores a su paso, y va buscando consuelo para sí, y respira, y exhala resignado, entre la espera y la esperanza:

pobre estatua sin voz dentro de su piedra
el pájaro en la rama redime al árbol que no vuela

quieto templo de aire y mariposas
esta flor aislada
sola efímera
agua de esparcida y soñadora ola

no hay mezcla de Dios y de estatua
el hueco de Dios es mío y yo soy el que habla

yo esperando siempre a Alguien

se alborotan gaviotas sobre las olas gritan
que no ha muerto

aquí olvidado
que trata de no ser reconocido
que soy yo mismo aquí acostado
estoy naciendo

pero caballos y bisontes esqueletos
y de cabras de pájaros de ciervos
por si me buscáis o preguntáis un día

sube el día pájaro visual su escalera de luz
pone en la noche escalera su nido en el armario del tiempo

Como final, extraídos de la novena y última *Teomaquia* de título homónimo al libro *Existe Dios al noroeste*, un ejemplar sobresaliente de *soleá* que acompañamos de una pieza que nos parece para un posible remate por *bulerías*, pues la *soleá*, suele o puede ser rematada, intensificando el compás y la velocidad en un cambio de estilo, con una copla de *bulería.* La *bulería*, estilo que abarca el drama y el festejo, versátil y con limbos tanto en el bullicio como en la tragedia y que puede abrazar en compás de tres por cuatro lamento y chiste a partes equitativas, debe su nombre a la burla, que cantada pasa a ser una burlería, y su ejecutor un burlador, así como en el flamenco un *bulearero*. Este particular, entra en relación con la tauromaquia a través del elemento arquitectónico designado como burladero, lugar por el que el torero entra y sale al escenario de la operación, el redondel, pudiendo en el burladero refugiarse del toro, es decir, burlar su embestida. La *bulería* como final de la *soleá* sirve para la descarga de la potencia y el drama del estilo:

oh pobre Dios tan cansado
con todo el mundo escaleras ángeles el cielo
también quemados

nacemos de la muerte
que nos va creciendo
se desvanece mi cornisa en el aire
me precipito al cielo [67]

5
DECIRES
Proverbios y cantares a decir del escultor

bajo el golpe ha quedado la mosca sentada
como un ángel con sus alas verticales

Llama la atención en *Existe Dios al noroeste* y para nuestro tema, el hermoso y pequeño capítulo *Decires*, siendo un símil de los proverbios, cantares o coplas populares, que Jorge Oteiza, escribe casi al modo de los autores que se vienen desarrollando.

En este apartado, nos centramos en uno de los temas que tratan los *Decires*, las moscas, no siendo difícil ligarlo con el poema *Las moscas* que conforma el compendio de *Humorismos, fantasías, apuntes. Los grandes inventos* de Antonio Machado: «Vosotras, las familiares, / inevitables golosas, / vosotras, moscas vulgares / me evocáis todas las cosas»; esa mosca que parece evocar, como en la pintura de la Edad Media y el Renacimiento, un tormento. Y sin más comentario, esta relación de *Decires*, que podríamos convertir en unas *Bulerías de la mosca*, de breve copla y enigmática evocación, como fin de fiesta sobre el estudio de la poesía de Jorge Oteiza y su relación con las coplas de los cantes jondos:

la mosca es una sola
¿por qué es la misma
y está en todas partes?

de un palmetazo
abatí una mosca
seguí mirando al paisaje
no puse más atención
en la mosca
que la que pone Dios
en el hombre [68]

III

«¡ESO E CANTÁ JONDO, SO LISIAOS!»[69]

Una petición al Niño de Elche

Esta revisión de la poesía de Jorge Oteiza, en este viaje en el que he cantado, para mí mismo, los fragmentos que recopilo según el estilo que he sentido que ellos mismos cantan y que no les he impuesto ni asignado arbitrariamente, he intentado aproximarme a la dimensión, aún poco esclarecida, que el arte jondo tuvo en Jorge Oteiza, y lo que esta expresión del arte español supuso, por una parte, para determinar su posicionamiento estético como artista en el exilio durante la posguerra española, y en consecuencia, para definir su trayectoria escultórica, adscribiéndose a una tradición artística que desde Altamira asciende para atravesar el arte español, y en cuyo punto álgido Jorge Oteiza encontró a su coetáneo el torero Manuel Rodríguez 'Manolete'. Además, las fechas de este interés por lo jondo parecen coincidir con una etapa personal en la que Jorge Oteiza trascurre por una crisis espiritual que le genera una tremenda angustia existencial, como confiesa en esos años y hemos podido abordar en el epígrafe dedicado a la *saeta*. En paralelo a todo esto, sus productos estéticos parecen dotarse de un eco terrible que, precisamente, responde a las particularidades que Jorge Oteiza reconoce en el arte jondo, asunto que requerirá la ocasión de un análisis que esperamos abordar detalladamente en otro momento. Más allá de esto, como hemos expuesto al comienzo de nuestra investigación, destaca y no pasa inadvertida, la relevancia que el arte jondo adquiere en su ensayo, y que le sirve, de manera calculada y oportunísima, para señalar un producto de características plásticas y estéticas específicas, así como una etapa determinante e ineludible dentro de todo devenir creador y para la realización de un proceso artístico completo.

Reconocer lo enunciado no resulta tarea sencilla en ciertos casos, y probablemente, tampoco su enunciación. Sin embargo, como en la empresa intentada, a veces sólo basta detenerse un poco, y escuchar: escuchar a Oteiza en la *madrugá* de su escultura, ya próximo el alba de su *Propósito Experimental*, o saliéndose por *peteneras* existenciales en la borrachera de su poesía. «La Petenera, Señores» -parafraseo el inicio de una *petenera*, también por algunos intelectuales señalada como estilo jondo y deudora de su nombre a una mujer de Paterna de la Rivera, es decir, a una paternera-, la *petenera* decía, y su *salida* en los procesos del arte, parece necesaria para con «falta de instrucción + intuición universal» alcanzar «[el son] de lo superreal, el son intuido de lo suprauniversal»[70], como bien sabía Jorge Oteiza y nos dejó indicado respeto del arte jondo.

Mi deseo final sería escuchar estas coplas interpretadas. A este estudio me han movido diversas obras y fuentes[71], siendo para mí un magnífico ejemplo de posibilidad que me ha llevado, finalmente, a atreverme con la poesía de Jorge Oteiza. Realizada la tarea, me tomo la licencia de, con una mano, concluir esta investigación, y con la otra, señalar al Niño de Elche, como uno de los cantaores más sobresalientes en nuestra contemporaneidad, y probablemente, más capaces para llevar a cabo esta empresa. Queda pues, mi sugerencia hecha, en esta nota que comienza diciendo: *Por el Niño de Orio, Niño de Elche...*

Agradezco a la *Fundación Caballero Bonald* el préstamo de diversos documentos, especialmente a su coordinadora Josefa Parra Ramos, y a la *Fundación Museo Jorge Oteiza* los documentos inéditos aludidos, especialmente al responsable de su archivo Borja González Riera.

Fotografía de Gigi Corbetta extraída de: MORENO GALVÁN, José María. *Oteiza. Por José Mª Moreno Galván.* Revista Triunfo. Año: 22. Nº 260. Madrid, 27.5.1967. pp. 34-41. Fotografía. p. 35.

---

[1] Entre las teorías que tratan el origen del término *flamenco* se encuentra la singular recogida por Blas Infante que sitúa su procedencia en el término *flemático*, apodo burlesco de época de Carlos V asignado a los extranjeros enfermos. Esta teoría, descartada, no resultaría tan descabellada si se considerase que muchos estilos de cante, especialmente los jondos, conservan en su comienzo los atropellados ejercicios de entonación mediante el extenso *¡ay!* melismático: lo que en expresión menos ortodoxa vendría a ser aclararse la garganta -quitarse la flema- y entra al cante. INFANTE, Blas. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (1929-1933). Sevilla: Junta de Andalucía, 2010. p. 60.

[2] Para esta afirmación se atiende a la *Ecuación Estética Molecular* de Jorge Oteiza: (SR · SI) · SV = X = SE. Los dos primeros mundos ontológicos, Seres Reales y Seres Ideales, conforman según las nociones oteizianas una «plástica pura», «materia abstracta», «lo abstracto, lo binario», y son la primera operación a realizar dentro de la ecuación, siendo su obtención «la más difícil creación». Este resultado binario, colisionaría para la obtención de uno ternario con los Seres Vitales, es decir, «lo que se siente», atendiendo a que «Para una grandeza vital es preciso antes un programa sobre la muerte», momento en el que aludimos a la obra de Miguel de Unamuno *El sentimiento trágico de la vida* (1911) que influyó decisivamente en Oteiza, siendo el momento jondo en el que este sentimiento es más patético y trágico: «*El arte jondo* (…) *El del gran sentimiento trágico*», afirma Oteiza. La aleación entre los tres Seres da como resultado una X, es decir, una incógnita que Oteiza equivale a un Ser Estético (X = SE), resultado que también denomina Estatua. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952. pp. 33; 54; 56; 67; 111; 119; 132. Puede verse: *IV. Conceptos fundamentales para una interpretación estética.* pp. 49-63.

[3] En *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952, en 6 ocasiones: pp. 79; 91; 100; 111 (2 ocasiones) y 2ª lámina sin paginar entre 114-115. En *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 1997, en 14 ocasiones: pp. 40 (5 ocasiones y 1 al «"hondo"»); 41 (2 ocasiones); 83; 87 (2 ocasiones); 89; 91; 101 y 138.

[4] OTEIZA, Jorge. *Ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990. Puede verse también: OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1965-1966). San Sebastián: Hordago, 1984.

[5] Archivo FMJO. FB-198. CIMORRA, Clemente. *El cante jondo. Origen y realidad folklórica.* Buenos Aires: Schapire, 1943. p. 6.

[6] Archivo FMJO: FH-3331. TRILLAS, Gabriel. *Cante jondo*. Revista de América, nº 19. Bogotá, abril de 1946. pp. 225-239. Anotación: c. 1946. p. 12 [235].

[7] OTEIZA, Jorge. *Goya mañana…* p. 91.

[8] Jorge Oteiza conservó en su biblioteca dos ediciones de esta obra: Archivo FMJO: FB-1708. *Las Rubaiatas*. Buenos Aires: Losada, 1967; FB-1709. *Rubaiyat*. Barcelona: Teorema, 1984. Este último volumen, subrayado y comentado.

[9] OTEIZA, Jorge. *Itziar. Elegía y otros poemas*. Pamplona: Pamiela, 1992. p. 18.

[10] «Por el sufrimiento, el hombre la libertad alcanza. / La gota de agua apresada en la concha se torna perla. / Se desvanecen las propiedades, mas queda firme la cabeza: / cuando se vacía la medida, de nuevo se llena.» JAYYAM, Omar. *Rubayat* (s. XI-XII). Traducción de Clara Janés y Ahmad Taherí. Edición bilingüe. Madrid: Alianza, 2013. pp. 86-87.

[11] Jorge Oteiza conservó en su biblioteca siete volúmenes de Fernando Pessoa. Archivo FMJO: FB-2038 y FB-2039. *Antología poética: el poeta es un fingidor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982 y 1989 (2 vol.); FB-2040. *Fernando Pessoa: Antología*. Barcelona: Laia, 1985; FB-2041. *Sobre literatura y arte.* Madrid: Alianza, 1985; FB-2985-2986. *Obra poética I y II.* Barcelona: Ediciones 29, 1990 (2 vol.); FB-3006: *Poemas de Alberto Caeiro*. Madrid: Visor, 1985. Este último comentado y subrayado.

[12] Fernando Pessoa descubrió los *Rubaiyat* de Omar Jayyam en la traducción inglesa de Edward FitzGerald publicada en 1859, adquirida por el lisboeta en su quinta edición, de 1889. Es oportuno recordar el dominio del idioma inglés de Fernando Pessoa, quien redactó sus primeros escritos en esta lengua, así como su último poema, «The happy sun is shining», fechado el 22 de noviembre de 1935, 8 días antes de su muerte.

[13] PESSOA, Fernando. *Rubaiyat. Canciones para beber*. Presentación, selección y traducción de Beñat Arginzoniz. Edición Bilingüe. Bilbao: El Gallo de Oro, 2015. pp. 22-23. Citas en prosa: pp. 143-155.

[14] PESSOA, Fernando. *Cantares (Quadras)*. Edición bilingüe. Prólogo y versión española de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2006. pp. 20-21.

[15] *Cante hondo*. En: *Soledades (1899-1907)*. En: MACHADO, Antonio. *Poesías completas.* Edición y prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1997. p. 98.

[16] MACHADO Y ÁLVAREZ 'DEMÓFILO', Antonio. *Cantes flamencos y cantares* (1881). Barcelona: Idea y Creación, 2004. p. 50.

[17] MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1934-1938). Barcelona: Bibliotex, 2001. p. 222; MACHADO, Manuel. *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía* (1912). Córdoba: Ediciones Demófilo, 1980. p. 30.

[18] Jorge Oteiza conservó en su biblioteca tres volúmenes de Antonio Machado que prácticamente compendian su obra: Archivo FMJO: FB-1785 y FB-1786. *Juan de Mairena*, I y II (2 vol.). Buenos Aires: Losada, 1957; FB-1787. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1963. Todo ellos comentados y subrayados.

[19] Archivo FMJO: FD-5435.

[20] OTEIZA, Jorge. *Goya mañana…* p. 12.

[21] OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética…* pp. 91; 111.

[22] Nota manuscrita de Jorge Oteiza sobre un artículo con el que entronca. Se cita entre corchetes el fragmento del artículo. Los subrayados son de Jorge Oteiza. Archivo FMJO: FH-3331. TRILLAS, Gabriel. *Cante jondo…* pp. 225-239. Anotación: c. 1946. p. 13 [236].

[23] Archivo FMJO: FD-4635.

[24] «*Eguiar* = verdad en la piedra, que yo traducía directamente de la interpretación de Peña Basurto, pudiera ser para Loidi (aunque aquí no se diera la típica sintaxis vasca) "ladera pedregosa" o "la casa de piedra" (cf. *jauregui* = casa del señor, *eguileor* = choza) pero más bien algún derivado de *egui* (*eguiarte* = entre laderas?).» OTEIZA, Jorge. *Quousque tándem… ! Ensayo de interpretación estética del alma vasca.* San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1963. Numeración marginal: 44.

[25] Puede verse: ZUAZNABAR, Guillermo. Cuadernos del Museo Oteiza, 2. *Piedra en el paisaje*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

[26] «Entre José Manuel Gamboa, Romualdo Molina y Miguel Espín se resolvió el misterio de la colombiana. Marchena puso sobre ritmo cubano una popular canción mexicana, "El venadito", y el popular zortziko vasco. Los 5 Bilbaínos ya se quejaban, "los andaluces con la colombiana el zortziko nos han *robao*".» Pedro G. Romero realiza esta reflexión en su texto al tema *El venadito* (colombiana), en el libreto de un disco de Rocío Márquez

en homenaje a Pepe Marchena, titulado *El Niño* por ser conocido de joven como Niño de Marchena. Puede escucharse y leerse en: MÁRQUEZ, Rocío. *El Niño*. España: Universal Music Spain, 2014. Libreto. p. 9

[27] *Retrato de Silverio Franconetti*. En: *Viñetas flamencas*: En: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo* (1921-1931). Madrid: Alianza, 2013. p. 109.

[28] En esta película participó, formando parte del *Ballet Español* dirigido entonces por Pilar López, la bailaora Rosario Escudero, hermana de la pintora María Paz Jiménez. Ambas, a quienes «posiblemente Oteiza conociese desde Buenos Aires» como afirma Adelina Moya, emigraron a esta ciudad en 1937 (MOYA, Adelina. *Rupturas y restauraciones: Jorge Oteiza y la tradición Moderna*. En: *Oteiza y la Crisis de la Modernidad*, pp. 273-274. Alzuza: FMJO, 2009). Esta relación se extiende a Irún en los años 50 y 60 tras su regreso a España, participando en la *Semana de Arte Contemporáneo* de 1961 en la ciudad, organizada por Jorge Oteiza y Néstor Basterretxea (RODRIGUEZ SALÍS, Jaime. *Semana de arte contemporáneo*. En: *Oteiza en Irún*. Irun: Alberdania, 2003. pp. 80-81). Rosario Escudero impartió clases de baile en Irun y ensayó un espectáculo de *flamenco abstracto* para el que contaría con los consejos de Jorge Oteiza, intento pionero no reconocido en la historia del baile flamenco y que no llegó a prosperar. Una experiencia paralela sería el recital de baile que Rosario ofreció en febrero de 1962 en una galería madrileña con motivo de la exposición de las pinturas de su hermana María Paz, evento calificado por la prensa de «auténtico acontecimiento» y «noble intento» al que asistieron Lucio Muñoz, Antonio Saura, Manuel Millares o el crítico José María Moreno Galván. Rosario Escudero había publicado para entonces un pequeño manual bajo el título *Método de Castañuelas*, con una pintura en la portada que reconocemos de su hermana, viendo la luz en una imprenta de San Sebastián en 1959, libro que Jorge Oteiza conservó en su biblioteca personal. También Oteiza mantuvo una intensa relación con María Paz Jiménez, de quien conservó numerosos catálogos publicados entre 1949 y 2000, destacando su participación en el homenaje tras su muerte (*OTEIZA A MARIAPAZ*. En: *María Paz Jiménez. Homenaje-Omenaldia*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1995. s/p.) Sin duda, estas relaciones que dejamos sólo bosquejadas, merecerán a futuro un estudio más profundo.

[29] NEVILLE, Edgar. *Flamenco y cante jondo* (1963). Madrid: Rey Lear, 2006. p. 51.

[30] Jorge Oteiza conservó en su biblioteca 6 volúmenes de Federico García Lorca: Archivo FMJO: FB-377. *Poeta en Nueva York*. México: Séneca, 1940; FB-1498. *Romancero gitano*. Bogotá: Espiral, 1944; FB-3941. *Romancero gitano: 1924-1927*. Buenos Aires: Losada, 1953; FB-4939. *Poema del cante jondo / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Buenos Aires: Losada, 1957; FB-1500. *Canciones y poemas para niños*. Barcelona: Labor, 1975; FB-1499. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1989. Además, destaca un ejemplar (FB-1639) publicado en Santiago de Chile en 1937, por la Editorial Panorama e Imprenta Antares, titulado *A Federico García Lorca, el poeta asesinado en Granada por los fascistas. Identificamos con su nombre nuestro homenaje a España*, donde participan una veintena de poetas chilenos, entre ellos Vicente Huidobro, y para el que María Zambrano escribe un epílogo. La fecha del volumen da cuenta del temprano interés de Oteiza por García Lorca, al año siguiente de su asesinato y aún en plena Guerra Civil en España. No tenemos constancia de que Oteiza conociese su obra antes de su partida a Buenos Aires en enero de 1935, pero como se nos advierte: «Seguramente, el escultor vasco tuvo oportunidad de leer, si no de escuchar, tempranamente las conferencias de García Lorca. El poeta era amigo del arquitecto José Manuel Aizpurua, que Oteiza también conocía, quien le propuso dar una conferencia en el Ateneo de San Sebastián en 1932 que Lorca tituló: "Arquitectura del cante jondo".» ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier; MORENO, Jabier. *Una propuesta moderna en la crisis de la Modernidad. Monumento a José Batlle y Ordoñez 1957-1964. Jorge Oteiza y Roberto Puig*. En: *Oteiza y la crisis de la modernidad*... p. 348. Nota: 26.

[31] OTEIZA, Jorge. *Quousque tándem… !* … Numeración marginal: 55.

[32] Archivo FMJO: FD-17723; FD-17013.

[33] «Matemáticas de Dios: quien más da, más tiene.» VAL DEL OMAR. *Aguaespejo granadino. La gran siguiriya* (1955).

[34] Aludo a la novela ejemplar *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes. La narración tiene como telón de fondo la España social de la época, marcada por la convivencia entre moriscos proscritos, conversos, cristianos y los primeros gitanos que comienzan a finales del siglo XV a entrar en la Península. Un siglo antes sucedía la llamada *reconquista* del Reino Nazarí de Granada por los Reyes Católicos.

[35] Puede verse un diálogo por *martinetes* en el documental dedicado al cantaor Manuel Agujetas, hijo de Agujetas El Viejo y fragüero, dentro de la serie de TVE *Rito y geografía del cante flamenco* (nº 45, 1972) donde la ronda de *martinetes* corre a cargo de Manuel Agujetas y Tío Borrico.

[36] Jorge Oteiza conservó 38 artículos de José María Moreno Galván, muchos de ellos publicados en la Revista Triunfo, así como numerosos libros del autor, textos en catálogos o folletos de exposiciones. Uno de los artículos publicado en la Revista Triunfo, estuvo dedicado a Jorge Oteiza: Archivo FMJO: (Tres ejemplares) FH-1069; FH-3852; FH-3853. *Oteiza. Por José Mª Moreno Galván*. Revista Triunfo. Año: 22. Nº 260. Madrid, 27.5.1967. pp. 34-41. Otros dos conservados por el escultor en los que se le alude: FH-1303. *Jorge Oteiza, primer premio de escultura de la Bienal de Sao Paulo*. Revista Mundo Hispánico. Año: 10. Nº 115. Madrid, 10.1957. pp. 42-43; FH-2428. *Premios españoles en la Bienal de Sao Paulo*. Revista Triunfo. Año: 27. nº 564. Madrid, 21.7.1973. pp. 48-49. Otro artículo de Moreno Galván en el que se alude a Oteiza y que el escultor no conservó: *Dos grandes creadores del arte moderno. Oteiza y Tapies*. Revista Triunfo. Año: 28. Nº 591. Madrid, 26.1.1974. pp. 30-31.

[37] Jorge Oteiza conservó un artículo de José María Moreno Galván dedicado a José Menese con motivo de su actuación en una galería madrileña: Archivo FMJO: FH-2322. *Cantes de José Menese en la galería Aele, de Madrid*. Revista *Triunfo*. Año: 30. nº 701. Madrid, 3.7.1976. pp. 55-56.

[38] Esta conferencia ha sido publicada en diversas ocasiones, bajo distintos títulos y con pequeñas variantes que apenas modifican el texto general. Se indican a continuación, cronológicamente, algunas referencias bibliográficas obtenidas en el seguimiento de este texto: *Memoria de Oteiza* (8.10.1999). Conferencia impartida en las jornadas *Jorge Oteiza y Poeta* en el Centro Cultural Koldo Mitxelena de San Sebastián; *El espacio poético de Oteiza*. En: *Oteiza 2000*. Donostia-San Sebastián: Kutxa, 2000. pp. 55-65; *Sobre la poética de Oteiza*. Revista de Creación Literaria *Barcarola*. Albacete: Diputación de Albacete, Agosto 2002, nº 61-62. pp. 301-306; *Sobre su poética*. En: *En la muerte de Oteiza / Su personalidad su legado*. EL MUNDO, 10 de abril de 2003; *Incursiones poéticas de Oteiza*. En: *Oficio de lector*. Barcelona: Seix Barral, 2013. pp. 383-393.

[39] Puede verse en esta misma revista: HUÉRCANOS, Juan Pablo. *El arte es el proceso. El Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza*. pp. 41-46.

[40] CABALLERO BONALD, José Manuel. *Incursiones poéticas de Oteiza*. En: *Oficio de lector*. Barcelona: Seix Barral, 2013. pp. 383-385.

[41] http://www.gandiaga.com/languztiak.php?id=2016&act=3 (Consultado: 28.9.2016)

[42] *Cómo quieres que yo vaya* (martinete). En: PEÑA 'EL LEBRIJANO', Juan. *El Lebrijano*. España: Philips, 1973.

[43] OTEIZA, Jorge. *Poesía*. Edición crítica, facsímil y bilingüe a cargo de Gabriel Insausti. AA.VV. Alzuza: FMJO, 2006. pp. 691; 719.

[44] Caballero Bonald titula *Anteo* un poemario de 1956 compuesto de cuatro poemas: *Hija serás de Nadie*, *Semana Santa*, *Oficio del hierro* y *Tierra sobre tierra*, dedicados respectivamente a la *soleá*, la *saeta*, el *martinete* y la *siguiriya*. En la mitología griega Anteo es el gigante que fundó una ciudad cercana al estrecho de Gibraltar y que bautizó con el nombre de su mujer, Tingis (actual Tanger). *Oficio del hierro* (El martinete). En: *Anteo*. En: CABALLERO BONALD, José Manuel. *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 2011. pp. 134-136.

[45] RODRIGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ, Diego. *La fragua de Vulcano*, 1630.

[46] Todos los fragmentos citados en: *2. Entrechat six*. En: OTEIZA, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Arantzazu: Imprenta de Aránzazu / Talleres Marsiega de Madrid, 1954. También con título homónimo en: OTEIZA, Jorge. *Existe Dios al noroeste.* Pamplona: Pamiela, 1990. pp. 19-20.

[47] «Todo mito quiere ser explicación de uno o de varios hechos. Implica, desde luego, una representación o equivalente mental de fenómenos y cosas»; «Según cierta creencia popular, lo real comprende, no sólo cuanto perciben los sentidos y barrunta y asegura la razón, sino también todo lo que tiene nombre. *Izena duen guztia omen da* se dice corrientemente, lo que significa que a todo nombre corresponde un ser.» BARANDIARÁN, José Miguel. *Mitología vasca*. San Sebastián: Txertoa, 2014. pp. 19; 24. Federico García Lorca antropomorfiza este estilo en *El paso de la siguiriya* en el citado *Poema del cante jondo*: «Entre mariposas negras, / va una muchacha morena / junto a una blanca serpiente / de niebla.» p. 70.

[48] MACHADO Y ÁLVAREZ 'DEMÓFILO', Antonio. *Cantes flamencos y cantares*… pp. 52; 54.

[49] GARCÍA LORCA, Federico. *Arquitectura del cante jondo* (1933). En: *Conferencias*. En: *PROSA 1. OBRAS, VI*. Madrid: Akal, 1994. p. 329.

[50] *El grito* y *El silencio*. En: *Poema de la siguiriya gitana*. En: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo*… pp. 68; 69.

[51] CABALLERO BONALD, José Manuel. *Copla flamenca: Fuentes cultas y populares*. En: *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del II Congreso Internacional Lyra Minima Oral*. Sevilla, 26-28.11.2001. Sevilla, 2004. p. 587.

[52] Todos los fragmentos citados en: OTEIZA, Jorge. *Itziar: Elegía y otros poemas*. Pamplona: Pamiela, 1992. pp. 9-17.

[53] GARCÍA LORCA, Federico. *Juego y teoría del duende* (1933). En: *Conferencias*. En: *PROSA 1*… p. 334.

[54] *"Grandes eran mis duquelas… ". El cante ante la melancolía y el mito nacional* (1995). En: STEINGRESS, Gerhard. *Sobre Flamenco y Flamencología. Escritos escogidos (1988-1998)*. Prólogo de Manuel Ríos Ruiz. Sevilla: Signatura Ediciones, 2004. pp. 78-79.

[55] «**Valdelomar** v[er]. EDUCACION ESTETICA (…) En un viaje a Madrid he tratado de este proyecto en el Ministerio de Información. Pero allí encontré y también como yo, de paso, a un hombre tenaz y solitario. Con él ya me he encontrado otras veces en los mismos sitios y con proyectos generosos y semejantes. Alguna vez hemos querido trabajar juntos, no nos ha sido posible. Este Valdelomar, extraordinario técnico cinematográfico, inventor de procedimientos de sonido, pedagogo y enorme artista, me habló que trataba de organizar un Seminario de técnicas de difusión como base de un Laboratorio. Me produjo una enorme tristeza encontrar a este sabio hombre, proyectando todavía, dando explicaciones todavía... ». Epígrafes: *V* y *E* en *ÍNDICE EPILOGAL*. En: OTEIZA, Jorge. *Quousque tándem… !*… (s.p.) Respecto del film *Fuego en Castilla* (1960) puede verse: ROMERO. Pedro G. *Exaltación de la visión. Fuentes y vertientes distintas para la lectura de* Fuego en Castilla *de José Val del Omar*. Barcelona: Mudito & Co., 2014.

[56] Documentación anexa: COUFFON, Claude. *Orihuela y Miguel Hernández*. Centre de Recherches de l'Institut de'Etudes Hispaniques. París, 1963. En: Archivo FMJO: FB-4939. *Poema del cante jondo / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Buenos Aires: Losada, 1957.

[57] Todos los fragmentos citados en: OTEIZA, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Arantzazu: Imprenta de Aránzazu / Talleres Marsiega de Madrid, 1954. También con título homónimo en: OTEIZA, Jorge. *Existe Dios al noroeste*… pp. 13-47.

[58] «Sí, es el tiempo, que en los volantes se prolonga, y que en los lunares se escande. Pues los lunares son lunas, pues los meses son mesuras, y a tantas lunas, tantos años, y a tantos años, tantas dudas. Nuevas, crecientes, llenas y decrecientes, las lunas de los lunares escancian un desarrollo que aspira a perpetuarse, pero no en la eternidad, sino en la intensidad. Pues una hora bien vivida no acaba de acabar, y no porque se haga larga, sino porque no se sabe contar. Cuando se acerca a su borde, el vestido se multiplica, y los volantes y las grecas fractalizan los instantes, las lunas contienen otras lunas, y conforme el tejido del tiempo se acerca a su borde, más reaparece en otro volante, en otro pliegue que prolonga la longitud del perímetro del final. No hay exceso en la proliferación, que es apenas la manifestación de la intensificación de la vivencia. Es el tiempo que se declina a sí mismo y se multiplica en cada parte hasta volverse incontable, como todo lo que importa. Es el tiempo que el traje es, cuando el traje es el tiempo en el baile.» Fragmento de un texto inédito sobre el traje de la mujer en el baile flamenco: MORAZA, Juan Luis. *Faralá, forma de tiempo* (1994).

[59] Según Emilio García Gómez en su *Introducción* a *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba (1023), el personaje de mujer de nombre Jalwa, «coincide, por otro camino, con el español[ísimo [nombre] de Soledad». En *El collar de la paloma*, Ibn Hazm narra un episodio donde el poeta sufí Yūsuf ibn Hārūn, conocido como al-Ramādī, se enamora de la esclava Jalwa sólo con mirarla: «";¿Qué quieres, que vienes tras de mí?". Él le ponderó el gran tormento que por ella sentía. "Déjate de esas cosas -le dijo- y no me busques la perdición. No puedes lograr tu intento ni hay modo de conseguir lo que quieres". "Me contento con mirarte", dijo él, y ella atajó: "Eso sí puedes hacerlo". Entonces él volvió a preguntarle: "¡Oh señora mía! ¿Eres libre o esclava?". "Esclava." "¿Cómo te llamas?" "Jalwa." "¿Quién es tu amo?" "¡Por Dios! Antes sabrías lo que hay en el séptimo cielo que eso que me preguntas. ¡Déjate de imposibles!"». El episodio concluye con la soledad del poeta, quien pierde el rastro de Jalwa. CÓRDOBA, Ibn Hazm de. *El collar de la paloma* (1023). Madrid: Alianza, 2015. pp. 70; 158.

[60] *La Soleá*. En: *Poema de la Soleá*. En: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo*… p. 81; *Romance de la pena negra*. En: *Romancero gitano* (1924-1927). Madrid: Alianza, 2012. p. 77. Respecto de lo segundo puede verse: PAVO CUADRADO, David. *El pedestal y la estatua. Un ensayo apoyado en el bailaor Israel Galván*. Revista *EGIAR Aldizkaria*, 0 (Bilbao, VI.2016). p. 19. Notas: 42; 43.

[61] Archivo FMJO: FH-6505.

[62] Archivo FMJO: FH-3331. TRILLAS, Gabriel. *Cante jondo*… pp. 225-239. Anotación: c. 1946. p. 13 [236].

[63] «La acumulación de términos por parte de Oteiza para caracterizar cada uno de los elementos que va examinando a lo largo del libro, y que construyen el marco de su análisis estético, llega en esta parte final a desbordar los límites de la clasificación para configurar un lenguaje propio del autor, cuyas palabras son no pocas veces inventadas a partir de sus semejanzas con otras existentes. Es el caso de los términos agorómaco, litómaco, zoómaco o antropómaco, cuyas raíces corresponden respectivamente a la plaza, la piedra, el animal y el hombre y su referente lingüístico estaría en la tauromaquia o arte de lidiar los toros.» MUÑOZ, María Teresa. *Arte, ciencia y mito*. En: OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Edición Crítica. Alzuza: FMJO, 2007. p. 53.; «En mi *Acteón* se mostraba este proceso, era una *Andromaquia*, una *Canomaquia*, nuestro combate estético con los perros». ZUNZUNEGI, Santos. *Subordinaciones heterogéneas. Las «artes prohibidas» de Jorge Oteiza*. En: ZUNZUNEGUI, Santos; TALENS, Jenaro; VIOTA, Paulino. *Oteiza y el cine. Escenario de Acteón. Estética de Acteón*. Alzuza: FMJO, 2011. p. 28.

[64] ORTEGA Y GASSET, José. Prólogo a *Veinte años de caza mayor* (1943). Madrid: Banco Guipuzcoano, 1986. p. 38.

[65] Seguimos la trascripción de José Manuel Caballero Bonald. Otra versión de esta copla podría ser: «Fui piedra, perdí mi centro, / y me arrojaron al mar, / y al cabo de mucho tiempo / mi centro vine a encontrar», interpretada entre otros por La Niña de los Peines, *Fui piedra y perdí mi centro*, o Enrique Morente, *Fui piedra*. Caballero Bonald habla del origen culto de esta copla de *soleá*: «Parece evidente que esa copla proviene de algún repertorio culto y que en un cierto momento, como ocurría a veces, un cantaor se la apropió, la asimiló intuitivamente y la adaptó a su propia sensibilidad. No es este el momento de glosar el contenido de esa copla, pero cómo no evocar el misterio de su belleza escrita. Una copla, por cierto, de la que tomó el poeta José Ángel Valente el título de su colección de ensayos *La piedra y el centro*. (…) Viene todo esto a cuento porque la abundancia y naturalidad de tales intercambios entre la poesía culta y la popular era algo que se produjo desde el mismo momento en que un cantaor necesitó contar algún episodio de su historia íntima y a lo mejor le faltaban las palabras, no acertaba a canalizar sus sentimientos. Acude entonces a otras fuentes y hace suyos los argumentos ajenos, acomodándolos a sus gustos y necesidades comunicativas. O simplemente se limita a cantar lo que oía a su alrededor, integrándolo en su habitual repertorio expresivo.» CABALLERO BONALD, José Manuel. *Copla flamenca: Fuentes cultas y populares*… pp. 582-583.

[66] «Grité y en aquel grito ardí. / Callé y marginado y mudo ardí. / De los márgenes todos me arrojó. / Al centro fui y en el centro ardí.» RUMI, Yalal ud-Din. *Rubayat*. Selección y traducción de Clara Janés y Ahmad Taherí. Madrid: Alianza, 2015. pp. 45-46.

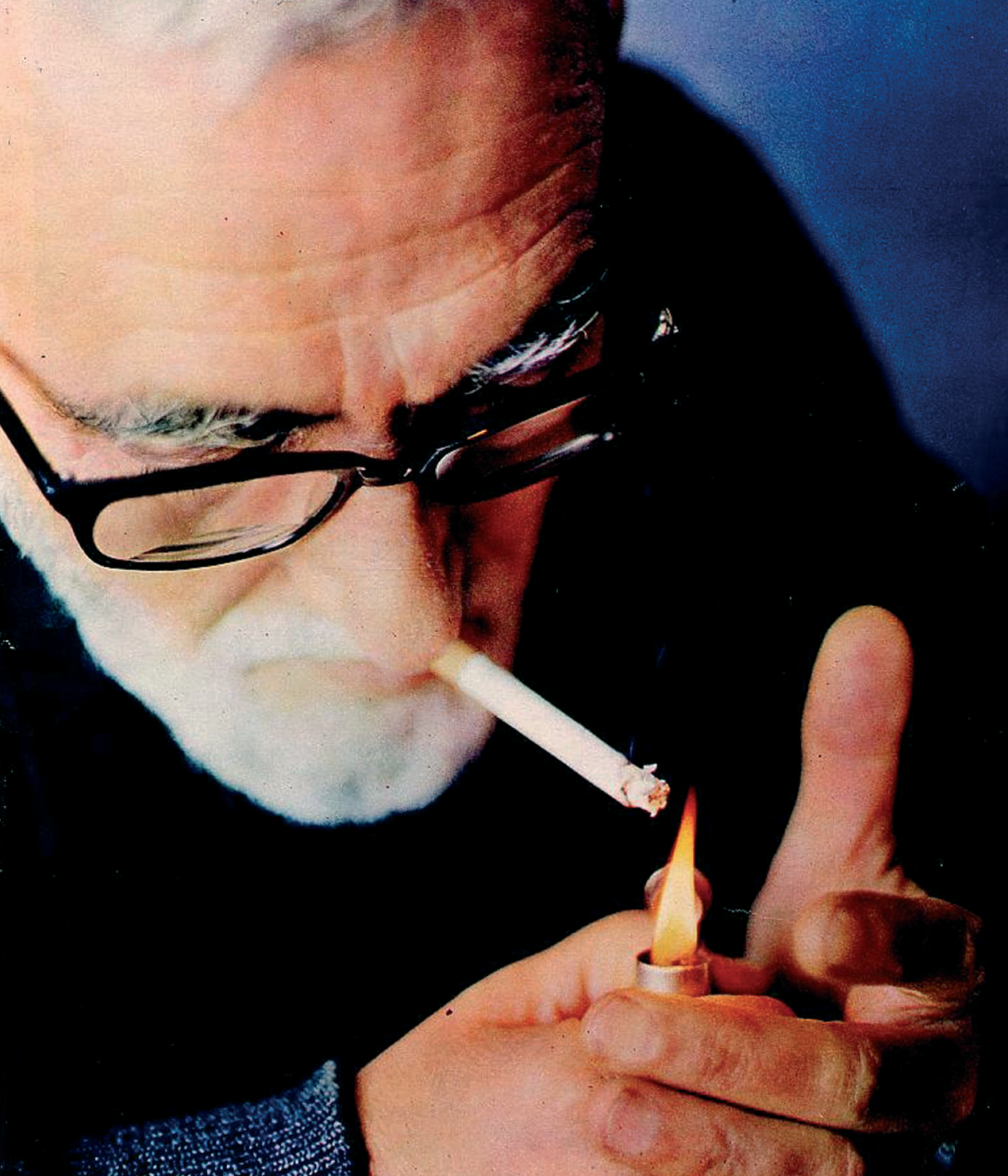
[67] Todos los fragmentos citados en: *Teomaquias*. En: OTEIZA, Jorge. *Existe Dios al noroeste*… pp. 115-12; 493.

[68] Todos los fragmentos citados en: *Decires*. En: OTEIZA, Jorge. *Existe Dios al noroeste*… pp. 60-63; *Otros poemas*. En: OTEIZA, Jorge. *Itziar. Elegía y otros poemas*... p. 29.

[69] Expresión subrayada por Jorge Oteiza en el artículo: Archivo FMJO: FH-3331. TRILLAS, Gabriel. *Cante jondo*… p. 1 [225].

[70] Archivo FMJO: FH-3331. TRILLAS, Gabriel. *Cante jondo*… Anotación: c. 1946. p. 5 [229].

[71] La realización de este artículo está motivada por mi habitual escucha de artistas flamencos que han cantado a diversidad de poetas. Mi intento se debe especialmente a la obra de Enrique Morente, quien cantó una lista de innumerables autores (puede verse en relación la conferencia de José Luis Ortiz Nuevo *Enrique Morente y la lírica de los poetas cultos* en: https://www.youtube.com/watch?v=ke28De2MIhc), discos como: *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971; *Misa flamenca*, 1991 (San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Fray Luis de León, Juan del Encina); *Omega*, 1996 (Federico García Lorca, Leonard Cohen); *Pablo de Málaga*, 1999 (Pablo Picasso, Luis de Góngora). Discos de Juan Peña El Lebrijano como: *Persecución*, 1976 (Félix Grande); *Encuentros*, 1985 y *Tierra*, 1992 (José Manuel Caballero Bonald); *Cuando Lebrijano canta se moja el agua*, 2008 (Gabriel García Márquez). O las letras escritas por Francisco Moreno Galván interpretadas por José Menese. En este sentido, muchas otras obras en las que no me extiendo. También libros como *Juan Ramón y el flamenco* de Francisco Robles, con una grabación en CD de Rocío Márquez interpretando la poesía de Juan Ramón Jiménez; *Miguel Hernández y el flamenco: sabor a tierra* de José Geraldo Navarro o *García Lorca y el flamenco* de Félix Grande.

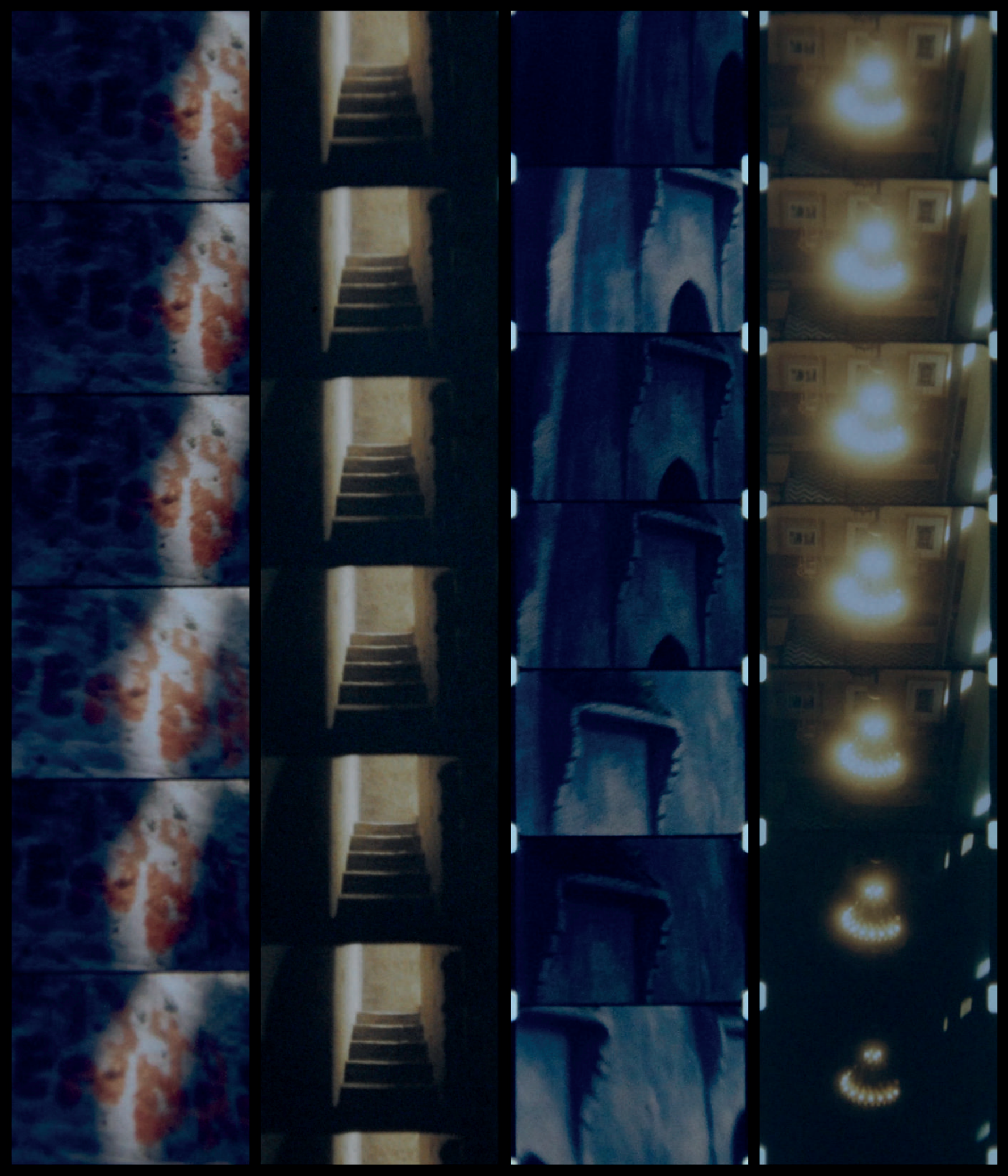


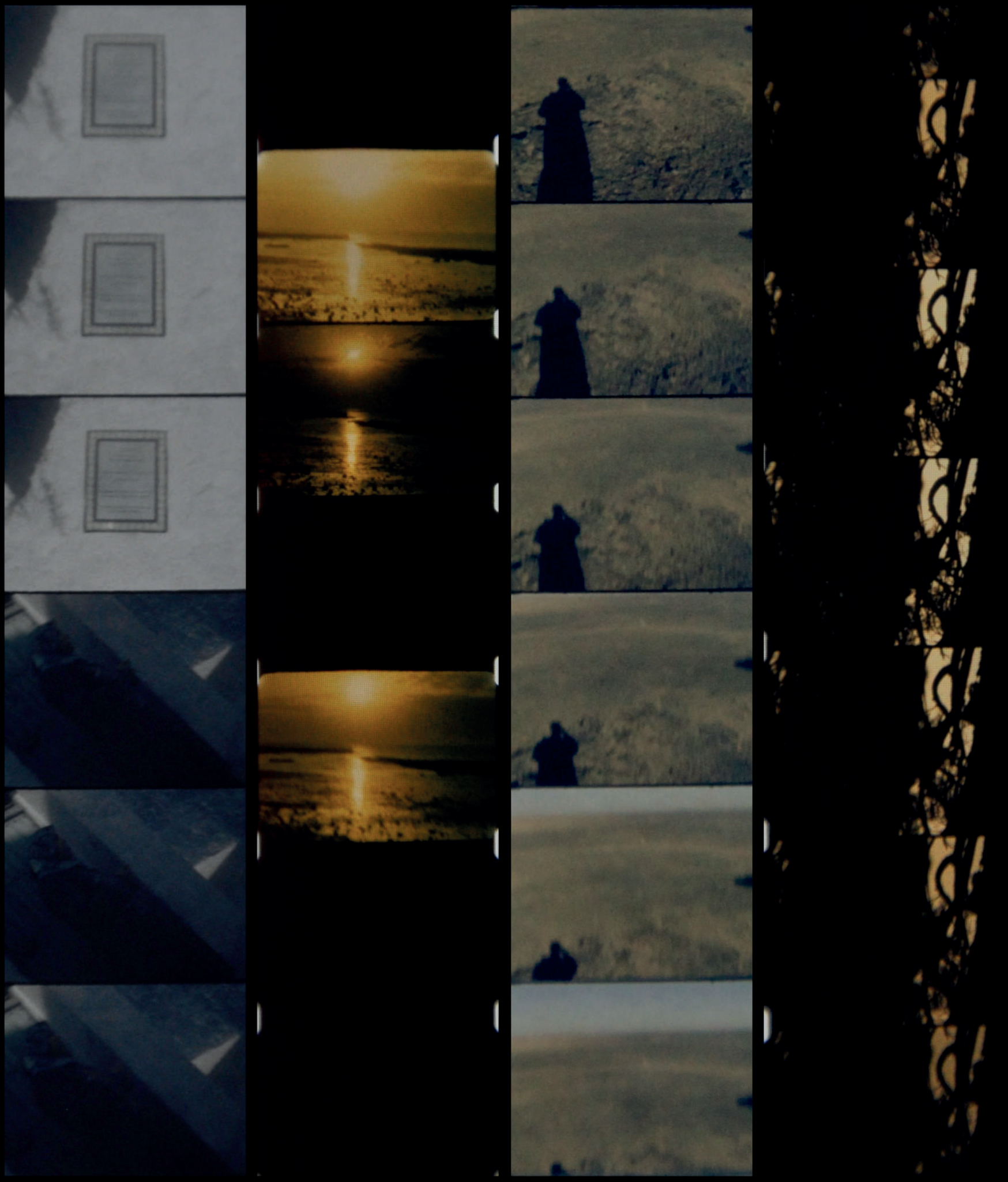
GUGGENHE

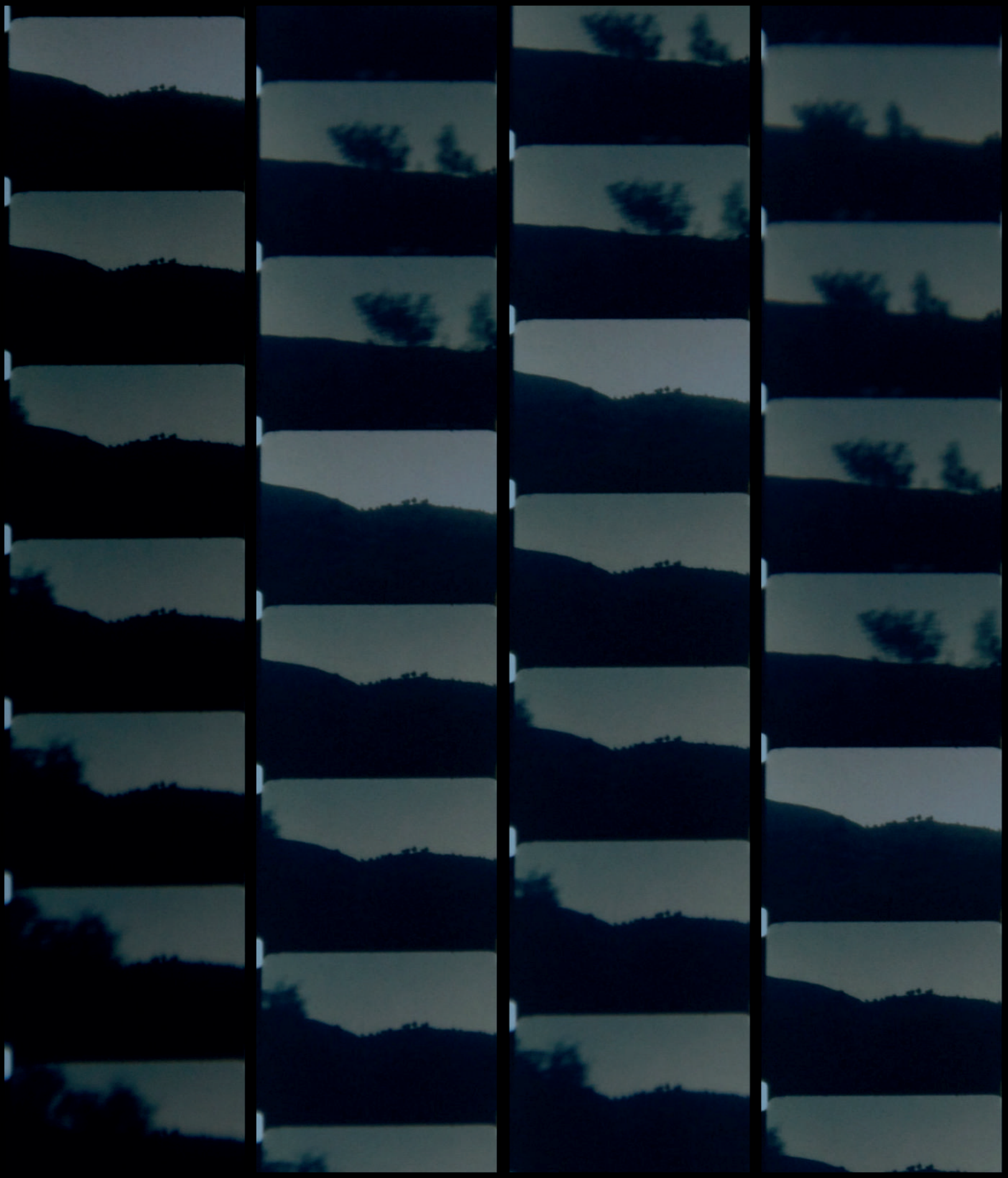
EIM BILBA

a light of laughing flowers along the grass is spread

Alberto Anglade







El arte es el proceso

El Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza

Juan Pablo Huércanos

En el Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza, el arte es el proceso. En este ingente conjunto de pequeñas formas escultóricas, no importa la retórica de los materiales ni la perfección de las formas. El laboratorio, con la fragilidad de sus materiales, con su repertorio inabarcable de variantes y aproximaciones, compone un abecedario escultórico plagado de hallazgos espaciales que representan el proyecto creativo de su autor. Pero su verdadera esencia no es otra que la ideación, la capacidad de construir y construirse a través de la búsqueda experimental. El proyecto infinito.

En los primeros años de la década de los cincuenta, Jorge Oteiza (1908-2003) comenzó a trabajar en uno de los proyectos más ambiciosos de su trayectoria creativa. Empezó a configurar, de modo sistemático, un extenso conjunto de "familias experimentales", finalmente formado por más de 2.400 pequeñas obras realizadas en materiales de fácil acceso como escayola, yeso, tiza, madera, corcho, alambre u hojalata. Se trata, por tanto, de un conjunto experimental único, extraordinariamente extenso e imprescindible para comprender su propuesta estética, que muestra y clarifica la creación más íntima de Oteiza, en un marco creativo liberado de los rigores de la escultura como objeto destinado a ser mostrado, a ser dispuesto en lo público. Esta condición fundamental de que no fuera concebido como "obra final" permite reconocer la importancia del proceso como elemento configurador de "una nueva manera de pensar la escultura", tal y como anunciaba enfáticamente el artista. El Laboratorio forma parte del legado artístico que el artista donó a Navarra en 1992 y que incluye también 1.700 esculturas y un millar de dibujos y collages, así como su biblioteca y archivo. Este inmenso legado se muestra de modo permanente en el Museo Oteiza, desde su apertura en 2003.

Pese a su cierta invisibilidad pública -el conjunto de piezas que lo conforman no se expuso hasta 1988, con motivo de la gran exposición "Oteiza. Propósito Experimental", celebrada en Madrid, Bilbao y Barcelona-, el Laboratorio contiene todos los desarrollos experimentales de la obra del artista, que confluyen en el vaciamiento de una escultura que encarna todo su potencial simbólico en la activación espacial: los

procesos de desocupación de la estatua, los puntos en movimiento, las tramas espaciales, la apertura de la esfera, la desocupación de sólidos o las construcciones vacías. Encarna todas las cuestiones fundamentales que configuran la operación estética realizada por Oteiza, que anhela rebasar los límites de la materia para mostrar una nueva realidad estética a través de la simbolización del espacio. Para el artista, la materia encarna el sometimiento al paso del tiempo, es el recordatorio irremediable de la condición mortal a la que su escultura renuncia a someterse. Por contra, en su consagración espacial, su escultura inaugura una nueva dimensión simbólica, atemporal, metafísica. Eterna. Un espacio de protección estética frente a la angustia existencial y la muerte.

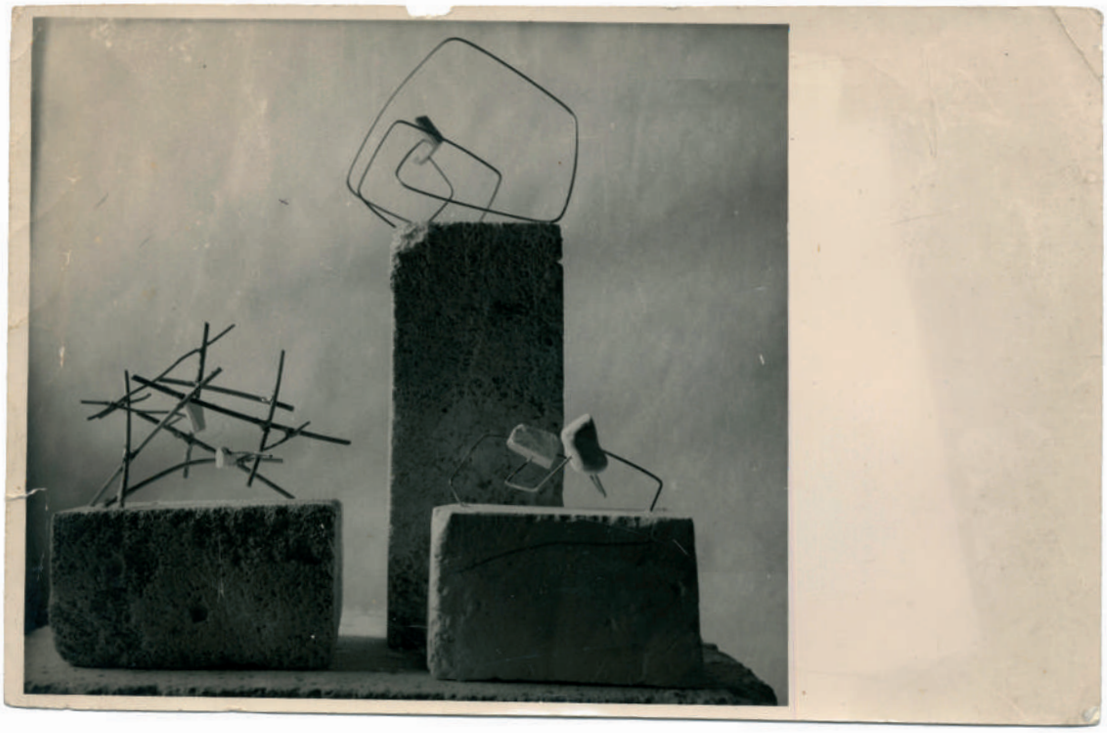
El trabajo del Laboratorio es, además, la base del proyecto denominado Propósito Experimental, con el que Oteiza ganó el premio al mejor escultor en la VI Bienal de Sao Paulo de 1957 y sucedió en el palmarés a grandes escultores como Max Bill y Henry Moore, que habían recibido el galardón en ediciones anteriores del certamen. Oteiza presentó un proyecto formado por veintiocho esculturas agrupadas en diez familias experimentales, que contienen diversas fórmulas de apertura y desocupación del objeto escultórico, en su transición hacia una unidad espacial plena. Sao Paulo supuso para Oteiza el gran reconocimiento internacional a su trabajo y le situó como un escultor esencial para comprender la evolución del arte del siglo XX, que en aquellos años iniciaba nuevos caminos de expresión alejados del objeto artístico. Dos años después del premio en Brasil, tras concluir algunas de las series experimentales iniciadas en su Propósito, Oteiza anunció que su investigación escultórica había concluido y que, en consecuencia, no quedaba otra opción que el abandono de su experimentación plástica.

> "Si una escultura no pertenece a una serie experimental, no hay posibilidad de aclarar y de definir un problema, si una escultura no está rodeada de sus compañeras de serie, no hay familia. Y la familia es la respuesta al problema y la posibilidad experimental de nuevas preguntas".

Estas reflexiones de Oteiza clarifican la posición del artista frente al proceso creativo como lugar de la experimentación y, por tanto, del Laboratorio como constructo necesario. Las necesidades de la escultura se resuelven en este espacio alejado del rigor de la escultura, de las limitaciones de material, dimensión o formato. Para Oteiza, el conflicto permanente entre materia y espacio, entre estructura y signo, debe abordarse primero en los pequeños formatos que lo conforman y no puede resolverse en una única pieza, sino que demanda el desarrollo de un conjunto de sucesivas variantes que consiguen representar la complejidad del proyecto.

Todo es posible en el Laboratorio, basta con una herramienta básica para que el espectro de lo escultórico adquiera forma y se convierta en cuerpo. "En el hueco de la mano, en el microcosmos del hueco de la mano, con un poco de barro, unas tizas, un alambre, una lata, un cartón, unas tijeras, nacen las esculturas, la arquitectura, las cosas más monumentales" señala el autor. El hueco de la mano como medida del mundo.

Porque, en el arte, no existe una única respuesta, como no existe una única escultura que sea capaz de revelarlo todo. "En hojalata crece la escultura en familia, es cuando el hierro como material de exposiciones crece. La inteligencia está en los pequeños y múltiples formatos de la hojalata, en los múltiplos de los pequeños pedazos de tiza y de alambre, el error está en el hierro –si el escultor no está en los pequeños formatos experimentales–", continúa Oteiza. El Laboratorio es el lugar en el que la estructura no está sometida a los condicionantes de la construcción material de la obra. Las piezas carecen de título, su presencia individual es clarificadora, a la vez adquiere pleno sentido en su imprescindible relación con las otras. En el contexto del Laboratorio, la escultura, liberada de la necesidad de considerarse obra final, revela su mecanismo interno de representación y se presenta como un objeto de aparente simplicidad, de apariencia mundana, alejado del contexto de la alta cultura. En su desornamento y su ausencia de diseño se encuentra todo su potencial simbólico. Además, la extrema fragilidad de sus materiales recuerda su debilidad inmanente y

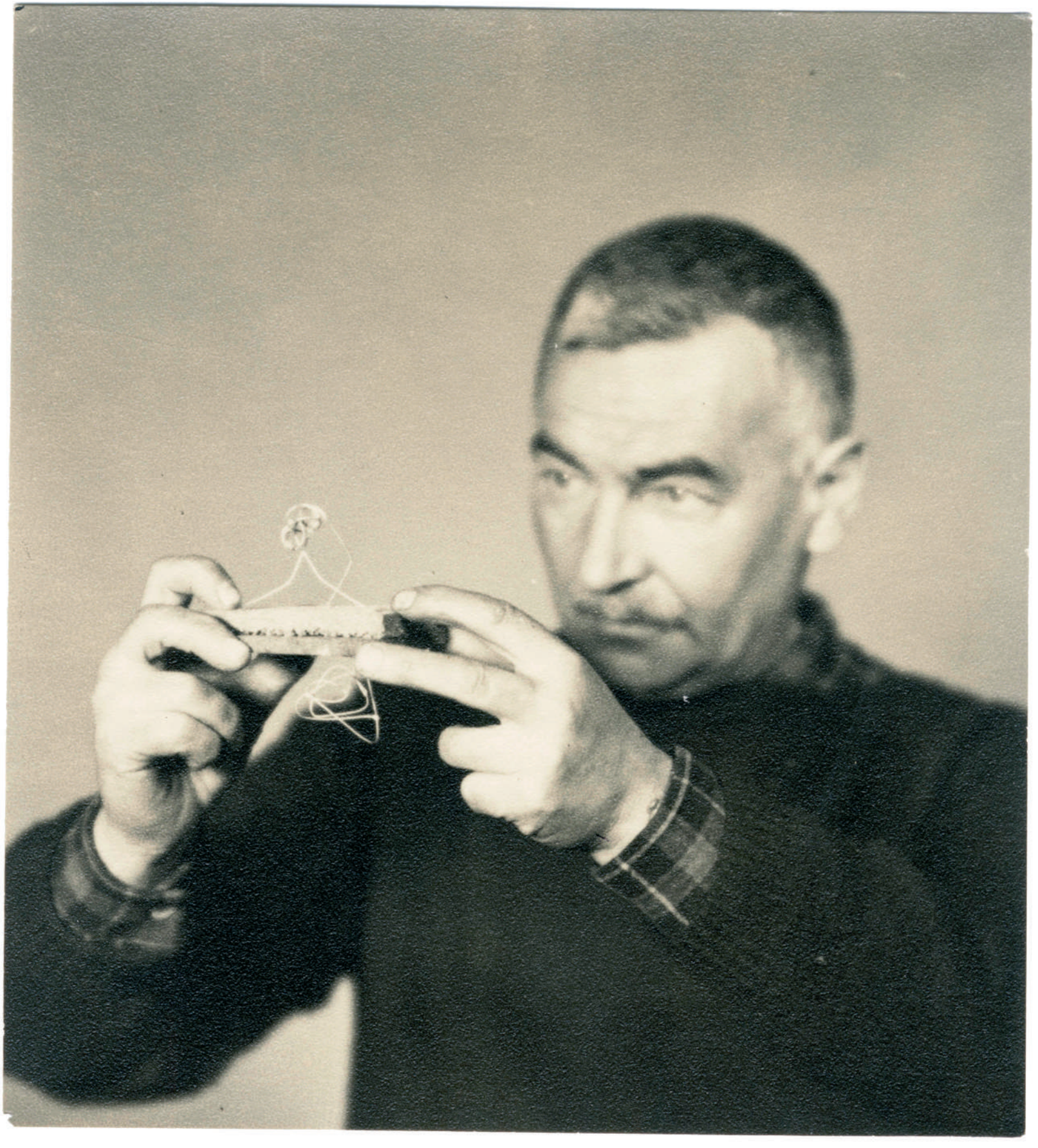


su consiguiente voluntad de no perdurar en el tiempo. Tal es la ambición del artista, que su confianza plena en la función del arte debe sostenerse en estos frágiles cuerpos de alambre y hojalata. Sin la exhaustiva labor de restauración y conservación que realiza el Museo Oteiza, las piezas la Laboratorio acabarían desvaneciéndose con el transcurrir de los años.

Además, el Laboratorio es inasible, se escapa a la mirada. Es incomparable y no ofrece ninguna imagen de sí misma que permita codificarlo, aprehenderlo, reducirlo a un mensaje o signo. Desborda la propia operación que lo produce y recuerda que el arte no sólo está en la obra de arte. La voluntad de cosificación del Laboratorio resulta tan absurda como intentar conservar un dibujo trazado en el aire.

Pero si el Laboratorio resuelve lo escultórico, también construye al artista. Es su espejo, lo que le refleja y completa. El lugar en el que el artista aprehende los mecanismos de la representación y la potencialidad del trabajo con la estructura del símbolo. Para Oteiza, resulta fundamental esta praxis como lugar de reflexión y de hacer, un tránsito necesario para la interiorización de una nueva sensibilidad existencial que le encamine en "su paso al campo de una directa actividad política", entendida en su más amplia concepción. Es lo que le permitirá anunciar el abandono de la escultura, en 1960, para proyectarse mediante otras prácticas artísticas en la sociedad de su tiempo. Una vez dominado el lenguaje de creación plástica, el artista está capacitado para abordar las estructuras de otros lenguajes, de la arquitectura, la poesía, la lengua, la escritura. El Laboratorio Experimental constituye, por tanto, el testimonio de esa doble edificación. De la construcción de la nueva escultura ansiada por el escultor y de la construcción del artista como individuo pleno en la sociedad de su tiempo:

> «mi Laboratorio de Tizas, una disciplina para pensar visualmente y comportarme. Una lógica pura. Las formas están y yo soy. Ante mi obra el resultado era yo, me examinaba a mí mismo. Todas las obras que conservo, todas las que hice, han quedado vacías en el momento de realizarlas y examinarme. No era la escultura, era yo el que se realizaba».



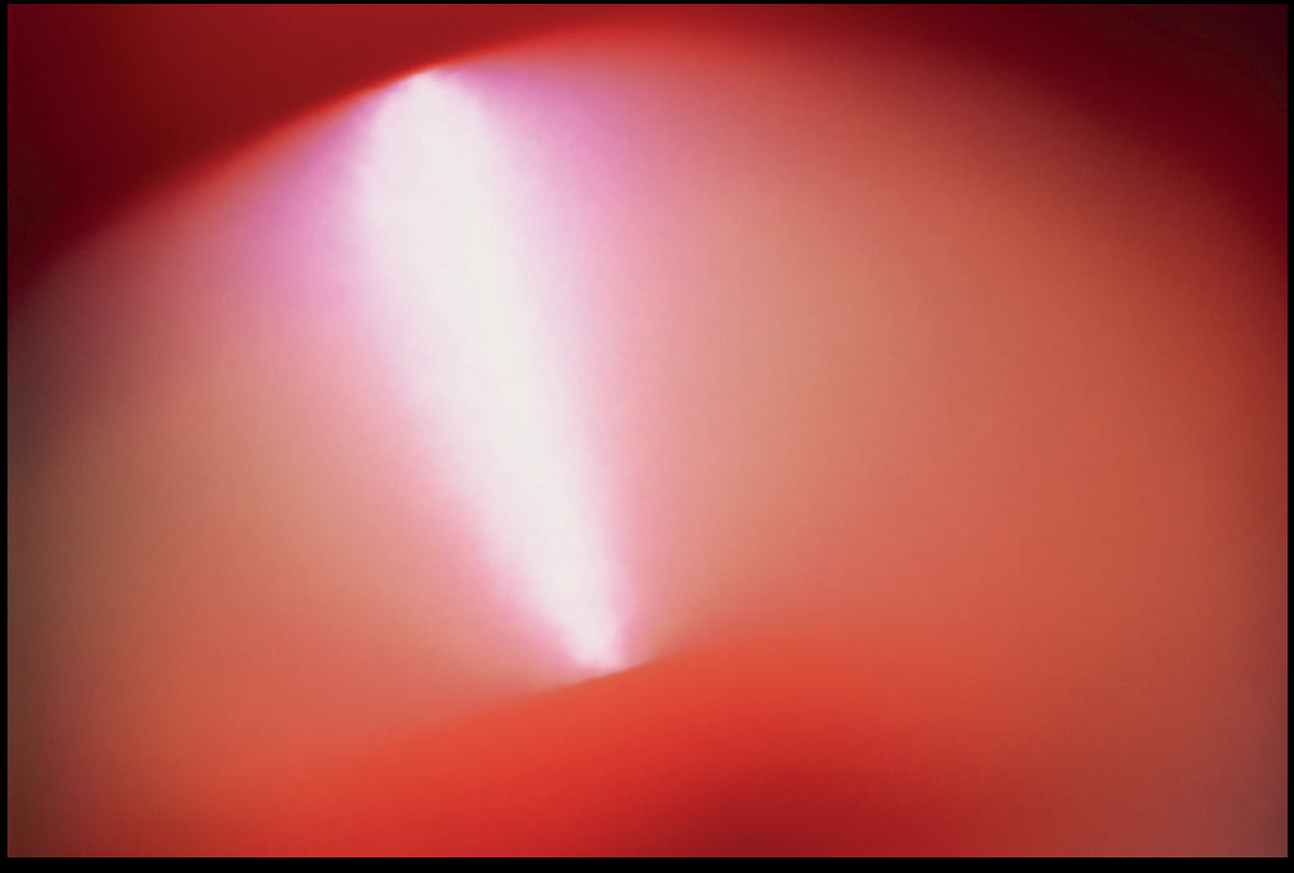
Fotografías del Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa:
Pág. 41: FD-22215. 88 x 140 mm. Pág: 42: FD-22203. 72 x 102 mm. Pág. 43: FD-22234. 83 x 140 mm; FD-22219. 113 x 175 mm; FD-22235. 90 x 140 mm; FD-22224. 84 x 132 mm. Pág. 44: FD-3008: 118 x 107 mm. Pág. 45: FD-3008: 118 x 107 mm. Pág. 46. FD-2653:168 x 228 mm.

Txori kantazale eijerra

Iker Perez Goiri

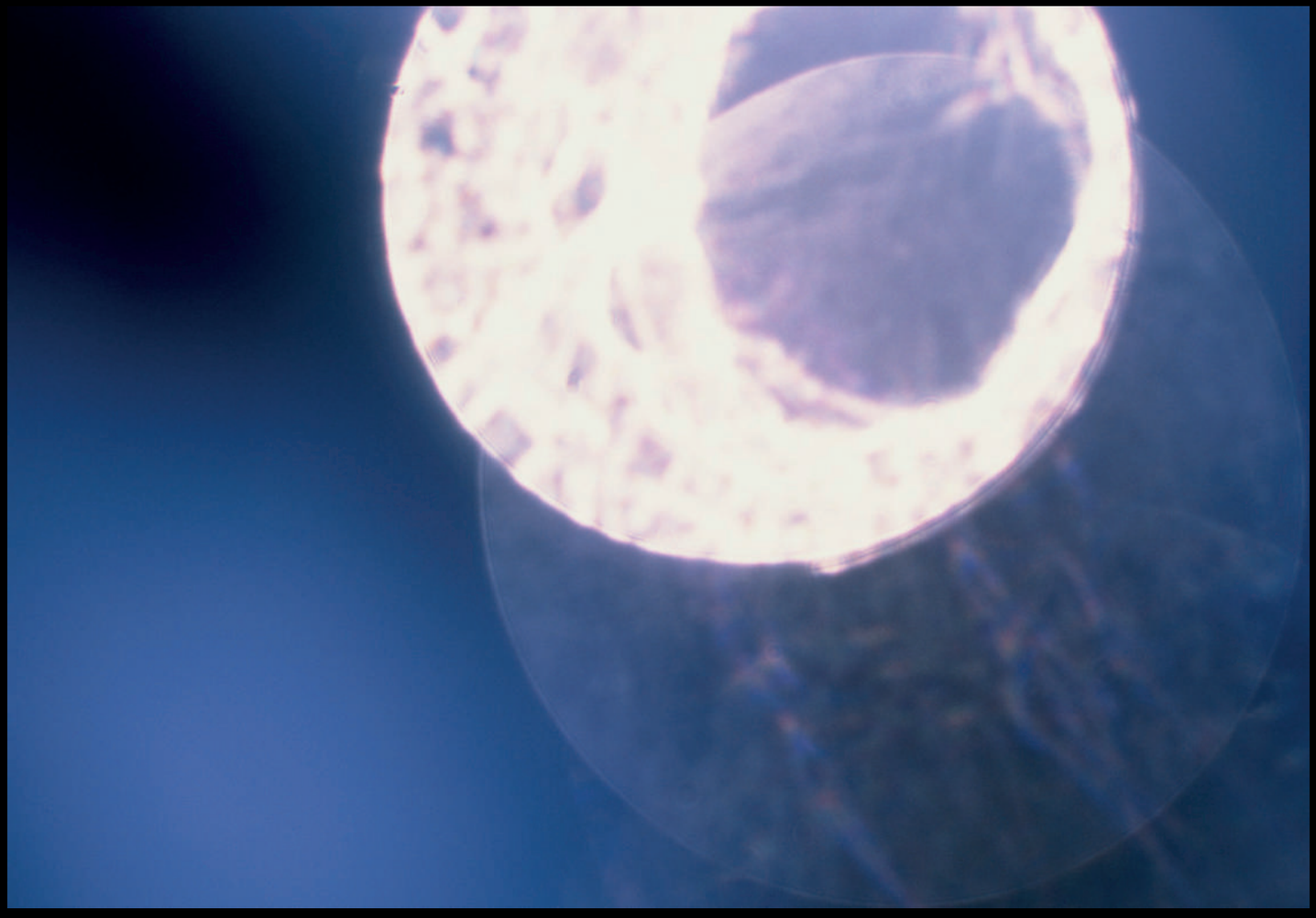
Gaur haizearekin datorkit zure lurrina.
Eskertzearren uzten dut haizean bihotza.

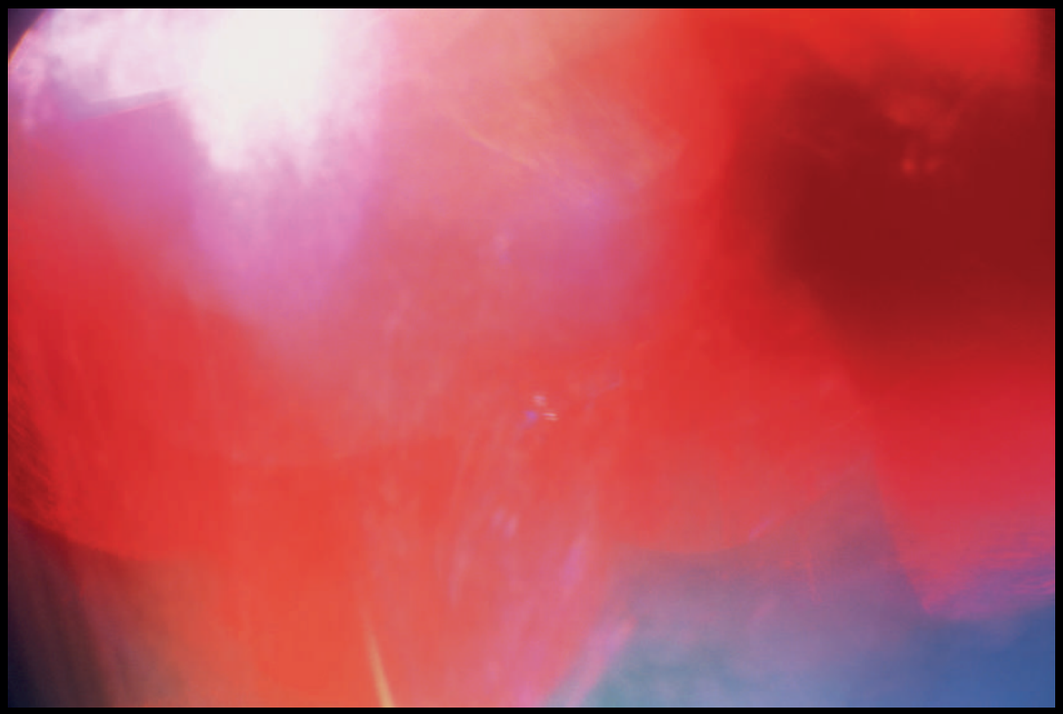
Yalal ud-Din Rumi



Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

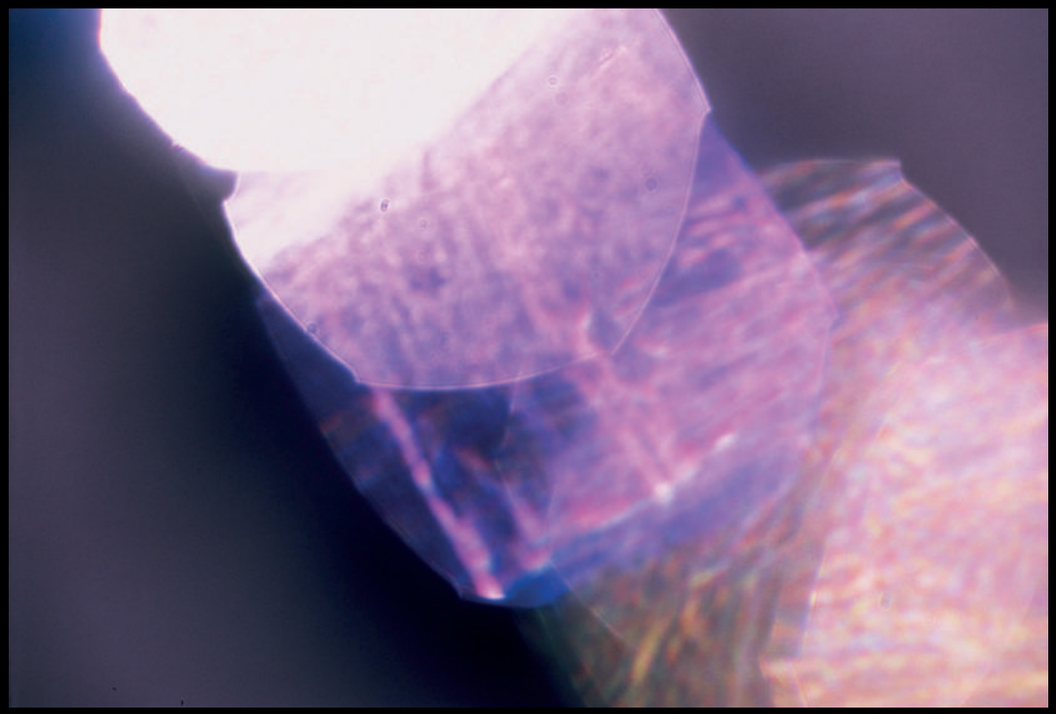
Juan de la Cruz





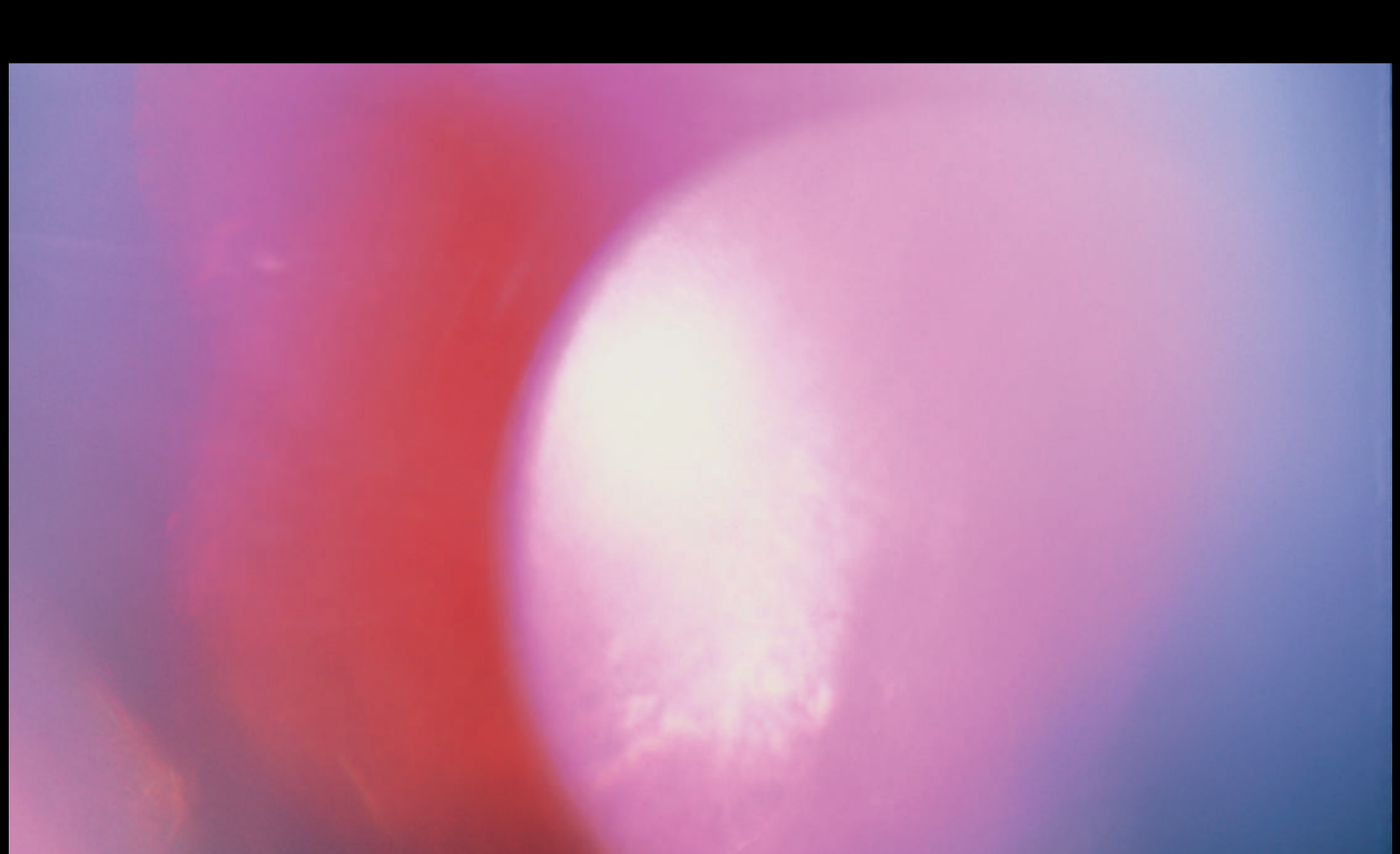
Bihotzaren iturburua
argiaren itsas-hondoan.

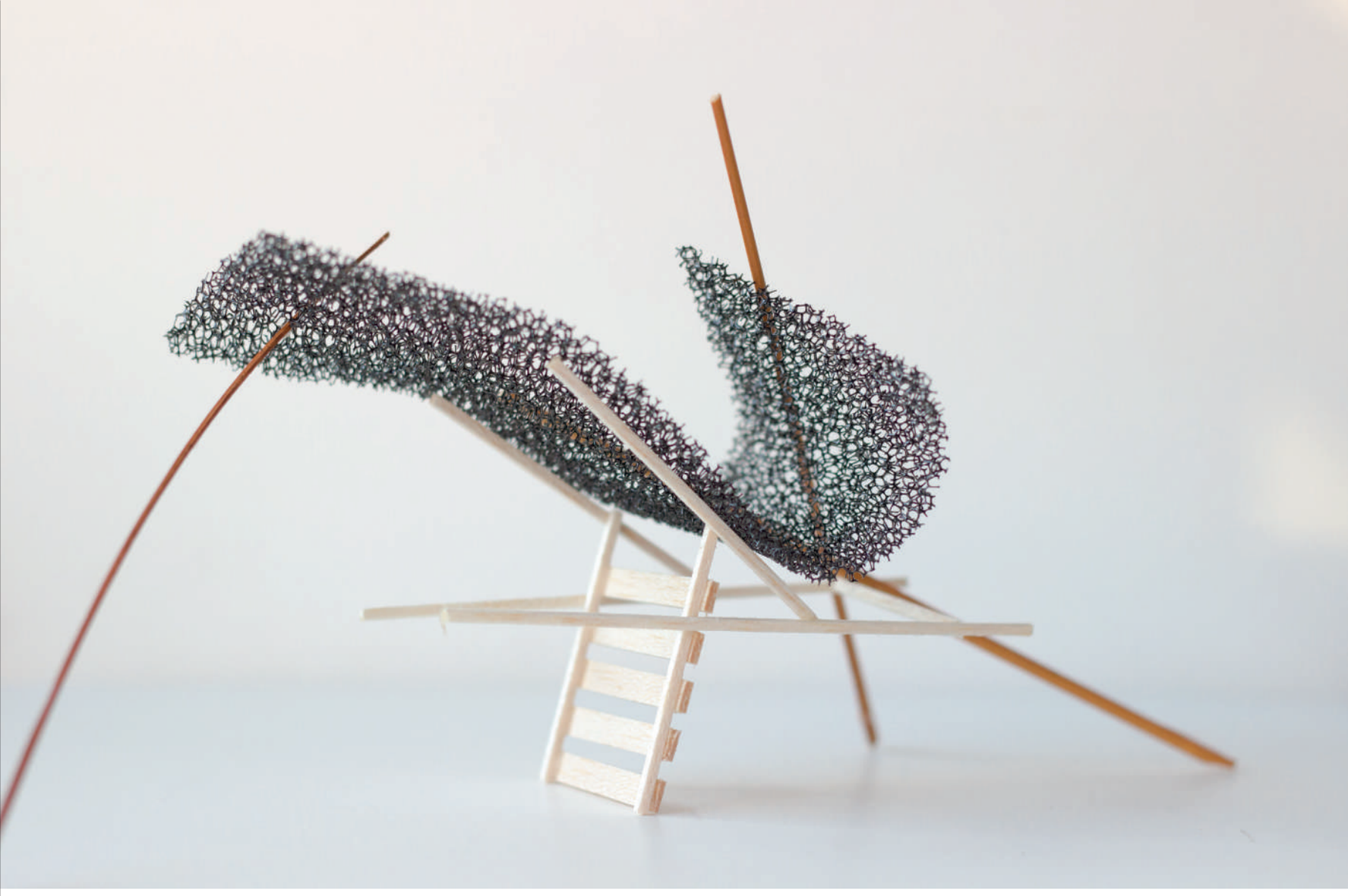
Farid ud-Din Attar



Orduan aire oso argitsu bat ikusi nuen
eta, oi miraria, bertan entzun nituen,
misterio ororekin, musika guztiak.

Hildegard von Bingen





Oholtza *bertsolariari jarduteko toki bat eskaintzen dion eraikuntza-aldagaien multzoa da, mugikorra eta artikulagarria. Bat-bateko eraikuntza-jokoa da, pieza-multzoen bitartez osatzen dena. Emanaldiaren unean bertan proiektatu, diseinatu eta muntatzen diren egiturak dira. Bertsolariak abestu duen unean bertan hitzekin sortzen duen bertsoaren pareko prozezuak dira. Oholtza bertsoa sortzeko sormen-prozesuaren harremanaren eta gorputzaren jarreraren arteko azterketa da. Bertan, bertsolaria bera hitzen aldare bihurtu eta altxatu egiten da.*

Oholtza *(tarima) son variables constructivas, móviles y articulables, para proporcionar un lugar de acción al bertsolari. Es un juego de construcción improvisada donde se proyecta, diseña y se arma en el mismo momento de actuación, al igual que el bertsolari conforma con palabras el bertso en el mismo instante en que lo canta. Oholtza parte del análisis entre la relación del proceso creativo del bertso y su actitud corporal, desde donde el bertsolari se convierte en el propio altar de las palabras, y se alza.*

Oholtza *(estrade) est un ensemble de variables constructives, mobiles et articulables visant à fournir un lieu d'action au bertsolari. Il s'agit d'un jeu de construction improvisée dans lequel tout est projeté, conçu et monté au moment de l'action, comme le bertsolari, qui forme le bertso à l'aide de mots à l'instant où il chante. Oholtza part de l'analyse entre la relation du processus de création du bertso et son attitude corporelle, à partir de laquelle le bertsolari devient l'autel des mots et s'élève.*

Oholtza *(platforms) are constructive, mobile and articulable variables, for providing the bertsolari with a place for performing. It's a place of improvised construction with projection, design and assembly at the moment of the performance, in the same way as bertsolaris form bertso with words at the same time as they sing it. Oholtza sets out from the analysis of the relationship of the creative process of bertso with bodily behaviour, from where the bertsolari becomes the altar of words, and rises.*

Oholtza

Oholtza beti da deformea. Deformeak diren bezala gure barrunbeetako hutsuneak, bideak eta mugimenduak. Oholtza bertsoaren lepoa baino ez da. Burua jartzeko leku bat. Gorputzak eusten du oholtza, eta batzuetan bizkar gainera igotzen da oholtza.

Oholtzak aldartearen forma hartzen du erabat. Amildegia da, edo eskailera. Totema edo irristalekua. Zapatak aukeratu behar ditu buruak, oholtza ez puskatzekotan.

Oholtza egokia

Oholtza egokia sekula ez da egokia bertsolariarentzat. Bertsolariok oholtza desegokiak behar ditugu ezer berria sortzekotan. Erreproduzitu egingo genuke bestela. Oholtza egokia sustraiak botatzeraino eustera behartzen zaituena da. Horrelako oholtzatatik beti jaisten zara oholtza zati batekin, eta oholtzan zure zati bat geratzen da, sustrai lehorren artean.

Alaia Martin bertsolariak *Oholtza* proiekturako idatziriko testuak.

Bertsoaren isiltasuna

Bertsoak beti daude isilik. Eurekin hizketan hasi arte, normalean, ez dizute ezer esaten.

Bada bertso ausartik, besteak baino ausartagorik, kolpetik, oharkabean, autoa gidatzen zoazela zure mihia gidatzera ausartzen denik, baina salbuespenak dira. Salbatzaileak ere bai, batzuetan.

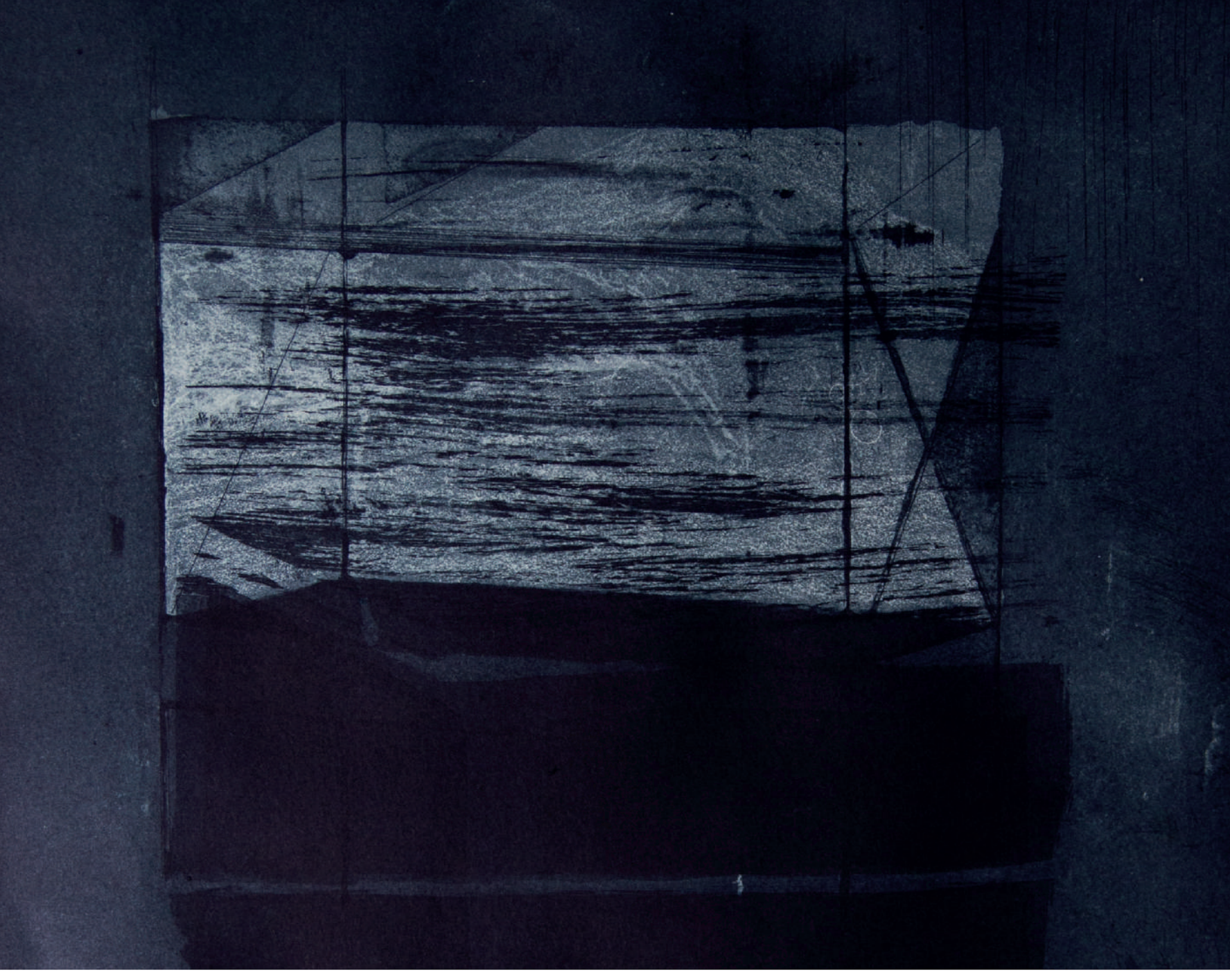
Bertsoak beti daude isilik. Eta bertsoak bertsolaria ere isiltzen du batzuetan. Inkontinentzia berbaletik isildu, edo damutik. Bertsoak ez dira bereziki hiztunak.

Hitzak neurtzea gustatzen zaie. Dena lotuta izaten dute isiltasuna arrakalatu aurretik. Hitz-ilera bat eztarrian gora igotzen. Hori da bertsoa. Katebegiz katebegi, hitzez hitz, silabaz silaba esana eta isildua. Erraietatik batzuetan, biriketatik tarteka, eztarritik bestetan. Burutik datorrenik ere bada, gps gabekoren bat. Normalean eztarrian gora azaltzen da bertsoa, pixkana-pixkana, naturalki batzuetan, bultzaka besteetan, badago zesarea premiako bertsorik ere, baina horiek askotan ez dute sekula lortzen ateratzea, orduan egoten dira isilen.

Bertsoak isilik daudenean entzuten dira ozenen norberaren barruko oihartzunak, eta euren distortsioak. Hitz bat behin eta berriz etortzen zaizu batzuetan burura, burura baino lehen mingainera, eta ez dago askatu arteko bakerik.

Bertsoaren isiltasuna sekula ez du entzuten sortzen duenak. Ez dagoelako baitago isilik. Ez dagoelako isiltasuna gertatzen ari den lekuan. Bere presentziak utzitako isiltasuna da isiltasun hori.

Alaia Martin bertsolariak *Oholtza* proiekturako idatziriko testua.



Bertsolariaren isiltasuna

Sekula ez naiz egon une horretan. Behera begiratu eta zapping-a hasten da. Inkontzientearen zapping-a, eta collage-a edo jolasa bukatzen denerako, han zaude zu, telebista piztuta, eta zer edo zerk esan dizu, "tx", orain da, hasi orain. Eta kontua da baietz, beti zela orduan, beti zela orain. Eta han zeundela zeu ere, baina hain zeundela isilik, ezen ez zenuela zure burua sumatu ere egin.

Alaia Martin bertsolariak *Oholtza* proiekturako idatziriko testua.

♪ Pi-Txí... es el Txulo q pasea.....
del portillo a la plazuela porqué no
hay una "txikuela" qué no quiera ser
amiga de "un seguro servidor"....

¡¡ Pí-Txí !! ♪

¡¡Te quiero dsd q té
conozco PERLA!!

Mariano.

Lo tenía. Empiezo a escribir. Hace mucho que no escribo. Los tenía en el cuerpo. Los tenía en el río. Pienso que no vale, no lo tenía. Ahora en el pecho. Quiero escribir, canto una canción.
Ha vuelto.
Esta tarde en el portal -te tenía en la tripa- en silencio, como cuando hacíamos tormenta. Tú eras Mari, yo el dragón. Yo era Mari y dragón. Yo era dragón y tú el dragón también. Yo la perra mojada tocándome el pelo. Duermes, la farola hacía tu cráneo perfecto en la calleja. Cada vez que la pienso es nuestra, mientras, esa voz aguda todavía pincha. Un recital del 75. Ahora la realidad, duele, a veces. Tengo la realidad en el cuerpo. Como una canción muy triste, como una triste canción que se recitó en el 75: *-Compañera de mi alma deja el destino atrás.* Parece como si hubiésemos nacido ayer, y hoy entre las hojas, debajo de nuestras manos húmedas de sudor, de lefa de amor. Quiero hablarte desde donde no puedo, y que bailes, y bailar, con el clin clin clin clin clin, sin nada, con lo poquito que me das. Lo que siempre estuvo detrás de nuestras pupilas, rozando casi el cerebro. Apretándome el lado derecho lo veo claro. ¡Cuánta luz hay por la noche! luz amarillita que me gusta. Respiro, hincho el estómago:
-Sí. Respondo.
-Tú sabes que te quiero cariño.

Revista EGIAR Aldizkaria
Zkia. 1 - Nº 1 / 2016ko Abendua - Diciembre 2016

© Miguel Pedroza Ochoa, Urtzi Canto Combarro, Fot. Marín, Fot. Gar, Arturo Alameda, Pepe Gil, LA TALLER, Maite Martínez de Arenaza, Tania Arriaga Azkarate, June Crespo, José Luis Zumeta, David Pavo Cuadrado, Giggi Corbeta, Xabier Laka, Alberto Anglade, Juan Pablo Huércanos, Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Fot. Basabe, Fot. Kruz, Iker Perez Goiri, Beñat Krolem, Alaia Martin, Claudia Rebeca Lorenzo, Francisco Alonso, Emilio Gonzalez del Castillo, José Muñoz Román, imagen 30**, Iñaki Elosua.

BANAKETA-PUNTUAK / PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN
A Coruña: Libraría COUCEIRO; Fundación CIEC (Centro Internacional de la Estampa Contemporánea). Badajoz: Librería UNIVERSITAS. Barcelona: Librería LORING ART. Bilbao: Librería ANTI Liburudenda; Fundación BILBAOARTE Fundazioa; OKELA Sormen Lantegia; Librería CÁMARA. Burgos: ESPACIO TANGENTE Centro de Creación Contemporánea; Librería ESPOLÓN; Librería LUZ Y VIDA. Cáceres: Librería-Café PSICOPOMPO; Librería BABA YAGA. Deba: ARKATZA Liburudenda. Donostia-San Sebastián: Librería LAGUN Liburudenda. Durango: Librería ARTEKA Liburudenda; Librería HITZ Liburudenda. Gasteiz-Vitoria: Espacio ZULOA Gunea. Granada: Librería PICASSO. Iruña-Pamplona: Librería-Cantina KATAKRAK Liburudenda-Kantina. Logroño: CASTROVIEJO Librero. Madrid: Librería-Cafetería-Música EL MOLAR; Librería ENCLAVE DE LIBROS; Librería-Galería SWINTON & GRANT; Librería TRAFICANTES DE SUEÑOS. Málaga: Librería RAYUELA. Mérida: Librería SAN FRANCISCO. Ourense: Librería EIXO. Oviedo: Librería OJANGUREN. Plasencia: Librería y Café LA PUERTA DE THANNHÄUSER. Salamanca: Librería, Música, Café HYDRA. Santiago de Compostela: Libraría COUCEIRO. Sevilla: Librería UN GATO EN BICICLETA. Valladolid: MARGEN Libros; Tienda-Librería del MUSEO PATIO HERRERIANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL. Valencia: Librería DADÁ. // Lisboa (Portugal): BERTRAND Livreiros. México D.F. (México): Librería Cafetería EL PÉNDULO.

ESKERRAK / AGRADECIMIENTOS
Kolaboratzaileak eta partehartzaileak / Colaboradores y participantes.
Xabier Azkarraga, Gráficas Alzate Grafikak, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Borja González Riera, Fundación José Manuel Caballero Bonald, José Manuel Caballero Bonald, Josefa Parra Ramos, Revista Triunfo (www.triunfodigital.com), Pedro G. Romero, Fundación Antonio Gala, Gloria Vilches, Blanca García, Félix García, Jabier Elorriaga, Isusko Vivas, Amaia Lekerikabeaskoa, Francisco Algarín Navarro, Uxoa Zumeta, LA TALLER, Debako Arte Eskola, Foto Color Express, Clara Elizondo, Iñigo Varona Sánchez, José David Romero Martín, Sandra Rilova, Servicio de Bibliotecas Públicas de Euskadi-Euskadiko Liburutegi Zerbitzua, Facultad de Bellas Artes-Arte Ederren Fakultatea UPV-EHU, BALA Azoka 2016, Durangoko Liburu Azoka 2016.
COUCEIRO, UNIVERSITAS, LORING ART, ANTI, BILBAOARTE, OKELA, CÁMARA, ESPACIO TANGENTE, ESPOLÓN, LUZ Y VIDA, PSICOPOMPO, BABA YAGA, ARKATZA, LAGUN, ARTEKA, HITZ, ZULOA, PICASSO, KATAKRAK, CASTROVIEJO, EL MOLAR, ENCLAVE, SWINTON & GRANT, TRAFICANTES DE SUEÑOS, RAYUELA, SAN FRANCISCO, EIXO, OJANGUREN, LA PUERTA DE THANNHÄUSER, HYDRA, UN GATO EN BICICLETA, MARGEN, PATIO HERRERIANO, DADÁ, BERTRAND, EL PÉNDULO.
Fundación BilbaoArte Fundazioa, BBK, Juan Zapater, Aitor Arakistain, Pilar Valdivieso, Txente Arretxea, Jon Bilbao, Alicia Prieto Echániz, Imanol Zubiauz, Haizea Salazar, Departamento de Nuevas Tecnologías BilbaoArte Teknologia Berrien Departamentua.

Aldizkari honen 500 ale inprimatu dira / Se han impreso 500 ejemplares de esta revista.

I. alea · abendua · diciembre · 2016

Miguel Pedroza Ochoa · Urtzi Canto · Maite Martínez de Arenaza Tania Arriaga Azkarate · June Crespo · José Luis Zumeta · David Pavo Cuadrado · Xabier Laka · Alberto Anglade · Juan Pablo Huércanos · Jorge Oteiza · Iker Perez Goiri · Beñat Krolem ·Alaia Martin · Claudia Rebeca Lorenzo · Imagen 30**.

BilbaoArte
Bilbao
UDALA
AYUNTAMIENTO
bbk